cahiers du
CINEMA

Straub - Huillet : Fortini/Cani
J. Narboni : Là.
Description et texte du film

La notion de plan et le sujet du cinéma
P. Bonitzer : Les deux regards

Sur la fiction de gauche
S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
(Le juge Fayard)



N° 275 *12 F*

cahiers du
CINEMA



Tournage de *Fortini/Cani* : Florence, Piazza Mentana, tournage du plan 37. On voit le monument, et, devant l'inscription, Danièle Huillet.

N° 275 **AVRIL 1977**

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Louis SKORECKI, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET ADMINISTRATION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande)..
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 270 - 271 - 272 - 273 - 274 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

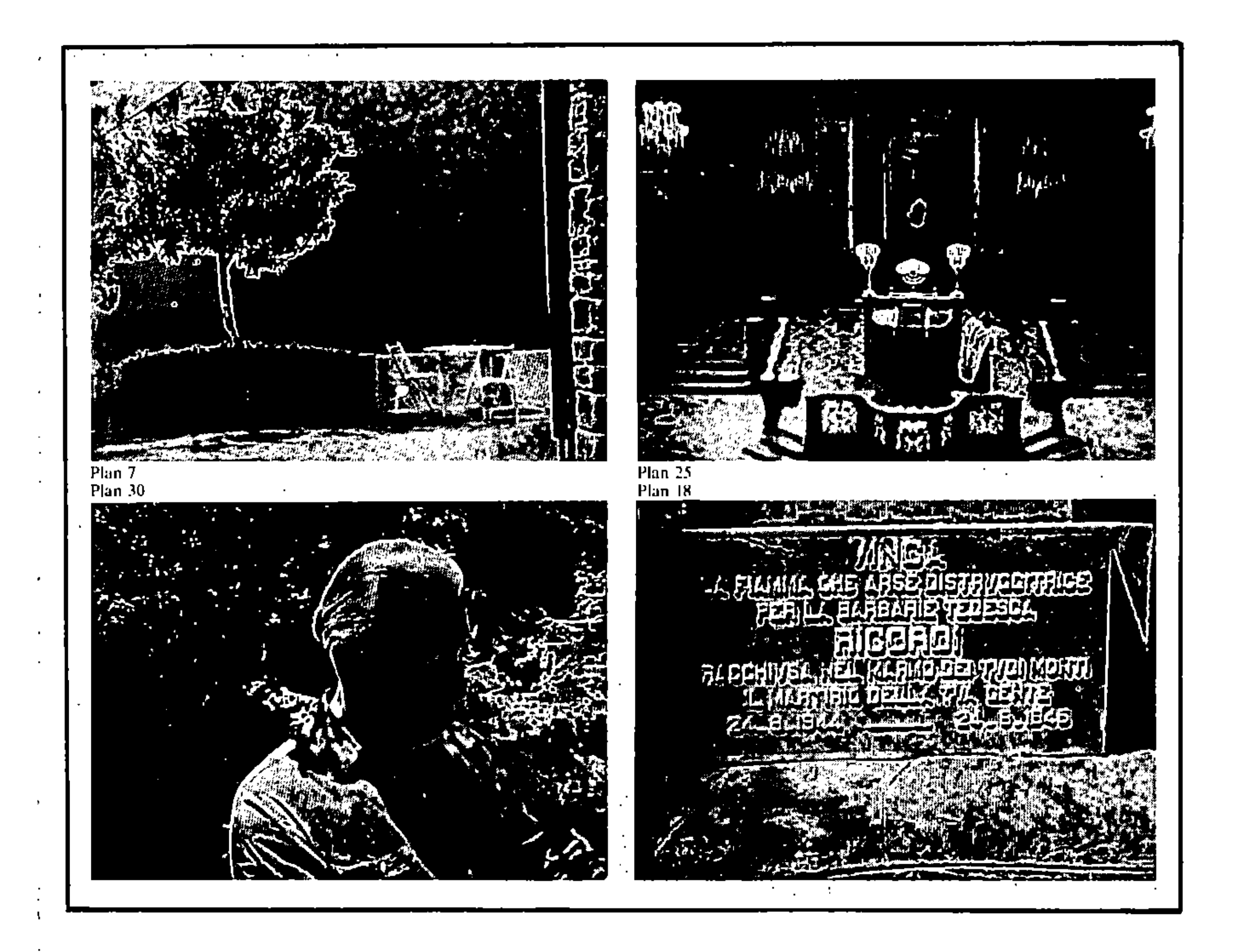
Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



Plan 7
Plan 25
Plan 30
Plan 18

FORTINI/CANI
de
J-M. Straub et D. Huillet

Troisième volet du « tryptique juif », venant après *Einleitung* et *Moïse et Aaron*, *Fortini/Cani* est au centre de ce numéro 275 des Cahiers. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet disent qu'ils ont d'abord voulu désenfouir le texte de Franco Fortini (*I Cani del Sinaï* - Les Chiens du Sinaï), donner le désir de le lire, le remettre en jeu. C'est pourquoi nous publions la traduction française (établie par D. Huillet) des sous-titres (sous-titres qui ne traduisent pas l'intégralité du texte italien). C'est pourquoi Jean Narboni scande son article (*Là*) d'un certain nombre de fragments de ce texte.

La « sortie » de *Fortini/Cani*, pour l'instant des plus problématiques, pourrait se trouver facilitée si le lecteur d'aujourd'hui concevait, lisant ce texte dense et magnifique, le désir de voir les corps qu'il travaille et qui l'articulent. S.D.

Accroche-toi à l'ici et au maintenant, par lesquels le futur plonge dans le passé. (Joyce)

Là

par Jean Narboni

I

Il y a un an, quelqu'un demandait à Straub pourquoi, à la fin de **Einleitung**, après les deux lettres où Schoenberg vitupère Kandinsky pour son antisémitisme, après le texte de Brecht rapportant le nazisme à l'histoire de la lutte des classes et des rapports de production capitalistes, il n'avait pas montré, plutôt que des bombardiers américains au Vietnam, des avions israéliens au Sud-Liban. Straub répondit qu'il y avait pensé un moment, puis s'y était refusé, que ce serait l'affaire d'un autre film. Trop simple et trop facile, disait-il, de boucler ainsi la boucle, trop simple et trop facile de parfaire une démonstration, trop mécanique et confortable, la « dialectique » des victimes se transformant en bourreaux.

Fortini/Cani est cet autre film, le troisième volet, après **Moïse et Aaron** et **Einleitung,** du tryptique « juif » de Straub-Huillet. Mais aussi et nécessairement, **parce que** dernier volet de ce tryptique juif, celui où viennent converger et se nouer autrement tous les fils tramant les essais antérieurs : le fascisme et le racisme, les racismes plutôt, les ségrégations dont se soutiennent les sociétés civilisées, les néo-fascismes à couverture démocratique, mais aussi, le livre et l'acte d'énonciation, la question du lieu et de la mémoire, le roman familial, la différence, l'histoire...

15. La guerre d'Israël déchaînait

16. dans les récents petits bourgeois italiens

17. la volonté d'être du bon côté,

18. goûtée aux temps de Kennedy et de Jean XXIII,

19. de se libérer de la faute fasciste — l'unique que,

20. et seulement sous la forme de nazisme allemand,

21. cette couche est disposée à reconnaître —

22. de décharger sur l'Arabe la haine

23. accumulée contre la génération des pères,

L'histoire, ce dernier fétiche. On en parle beaucoup aujourd'hui. Incroyable, la prolifération, l'inflation, la sursaturation des discours sur l'histoire. Pas de revue ou de magazine qui n'y aille de son « cinéma et Histoire ». Pas de colloque, de séminaire, de festival, de symposium un peu sérieux qui ne l'inscrive à son programme. Tout le monde, étonnamment, est d'accord : surtout plus d'Histoire pour rien, que l'Histoire serve les luttes actuelles, vive la mémoire populaire, à bas le rétro, réapproprions-nous notre passé etc. Et viennent s'affairer les petits maîtres, les Bertolucci et les Cassenti bien sûr mais demain cent autres, administrateurs des biens des morts, disait Michelet, prétendants à l'héritage, nouveaux gestionnaires : ils furent comme nous, les millions de damnés de la terre dont nous descendons, donc nous sommes comme eux, ils nous préfigurèrent, donc nous les accomplissons... Acharnement à colmater les brèches, à compléter ce qui fait trou, à recoller les fragments disjoints, à recouvrir les pointillés, illusion paranoïaque que la vérité puisse toute se dire, que puisse se proférer le vrai sur le vrai. Rares voix discordantes dans le concert : Godard : « Pas d'histoires ! », Straub : « N'oublions pas l'oubli ». Ce qu'on gagne d'un côté dans l'histoire, dit Lacan, on le perd de l'autre, seulement, comme on ne sait pas ce qu'on a perdu, on croit qu'on a gagné. Voilà pour les petits malins. Les autres, les idiots, les dupes, Godard, Straub, travaillent à partir de cette perte sèche impliquée dans le gain, de l'océan d'oubli où surnagent quelques lambeaux de mémoire. Que dit le vieux kominternien dans **Numéro Deux** ? « Le P.C., il ne vient pas que de là, mais il vient aussi de là... **Et ça, il ne le dira jamais**... Par ici la sortie... ».

31. La mémoire sert à niveler tout.

Il y a, dans **Non-réconciliés**, une scène qui illustre la question de cet oubli **dans** la mémoire : Schrella, résistant anti-fasciste exilé, rentre en Allemagne ; il retourne dans son ancien quartier, il ne reconnaît plus rien dans ce terrain vague, ces nouveaux immeubles. Il demande à une petite fille si une famille Schrella n'habitait pas là autrefois. « Non, je ne connais pas... ». Annulation, enfouissement, disparition, passage des traces de pas au pas-de-trace ou au peu-de-traces. Et le geste du cinéaste : marquer d'un trait ou entourer d'un cerne, d'un cadre, ce peu ou pas de traces restant. Travail donc, de troisième main. Les « cinémas-et-Histoire », eux, se contentent d'une illusion référentielle : comme si vous y étiez, son-et-lumière, effets de réel.

92. Vinca, que la flamme qui brûla destructrice

Pourquoi, dans les films de Straub, ces trous, ces syncopes, ces absences du récit, sinon parce qu'ils sont homogènes à leur objet : l'histoire, l'histoire qui n'est pas le passé. J'ai voulu construire **Non-réconciliés** comme un corps lacunaire, déclare-t-il, soit, selon Littré, un corps composé de cristaux agglomérés laissant entre eux des intervalles. Et, bordant ces intervalles, comme cristaux, les inscriptions pétrifiées et médusantes dont parlait Bonitzer dans **J.-M.S et J.-L.G.** Dans les images de **For-**

Ci-dessus : Début du plan 40

Ci-dessous : Florence, Piazza Mentana, tournage du plan 37, sur le monument.
De g. à d. : J.M.S., Léo Mingrone (assistant), G. Sonconi (assistant), J. Grigioni (son).



93. par la barbarie allemande,

94. te rappelle, ***enfermée dans le marbre de tes monts***

95. le martyre de tes gens.

tini/Cani, il n'y a que cela, des inscriptions lapidaires, des **lieux** de mémoire, des lambeaux de temps enclos dans la pierre, les paysages, les montagnes, les monuments, les ossuaires. Et chaque plan, comme il est dit à propos de **Chronique d'Anna Magdalena Bach, est lui-même une pierre**[1].

Absence totale d'évocation historique, de tableau de genre, d'indices ou d'insignes d'époque. Mais rien de mortifiant pourtant, rien de la méditation sur l'oubli hautaine et désenchantée, crépusculaire, d'un Resnais dans **Hiroshima, Toute la mémoire du monde, Nuit et Brouillard** et plus encore **Providence**[2]. Ici, rien n'aura eu lieu que le lieu — la référence à Mallarmé n'est pas de hasard, j'y reviendrai. Et de même que Godard, transversalement à la question de l'ici et l'ailleurs, développait une interrogation sur **les** temps — temps des chaînes, temps du capital, temps d'une image cinématographique, temps de prendre son temps —, Straub dans **Fortini/Cani**, à partir de la question de l'aujourd'hui et de l'autrefois qui fut toujours son thème (« qu'est-ce qu'un tel ou untel est devenu ? ») poursuit une recherche méticuleuse du lieu. Il barre le discours de l'histoire proféré par Fortini d'inscriptions condensées, insistantes, d'abréviations de temps : plaques commémoratives, monuments aux morts, noms de rue, parcours de la Tora pendant un office, trace en creux d'un triangle maçonnique arraché autrefois par les fascistes, avec le A des anarchistes entouré d'un cercle visible aujourd'hui (c'est sans doute dans ce plan qu'on peut le mieux lire la triple opération dont je parlais tout à l'heure : trace, disparition de la trace, et l'acte du cinéaste comme commémoration des deux). Les films de Straub : un flux de paroles butant sur des pierres (métaphorisation dans le dernier plan de **Leçons d'histoire** : l'eau de la fontaine romaine s'écoulant interminablement d'un masque de pierre)[3]. Rien ne le marque mieux que cet énorme trou au discours creusé par la séquence des Alpes Apouanes, où la caméra n'en finit plus de fixer des paysages à peine troublés par quelques bruits de moteurs lointains ou quelques cris d'enfants, n'en finit plus de panoramiquer sur des **carrières de marbre**. Straub topographe, géographe, dessinateur de cartes, arpenteur, technicien des levés de terrain. Ce dont il s'agit, c'est de fabriquer des films discrets et meurtriers, comme ces « petites œuvres certaines, de silex ou de diamant » dont Fortini parle au dernier plan.

852. dédiée à de petites œuvres certaines,

853. à fabriquer des diamants ou des silex

854. artificiels et meurtriers,

855. à saboter minutieusement,

856. à détruire avec patience mais jusqu'à ras de terre.

II

Mais il y a ce fait du livre, du livre de Fortini d'où vient le film, et tous ces plans où l'on voit Fortini lire, ou se relire. Alors viennent les éternelles questions posées aux films de Straub : qu'ajoutent-ils aux textes préexistants dont ils se soutiennent tous ? Qu'est-ce que cela apporte au cinéma et à ces textes (pièces de théâtre, lettres, fragments de journaux, opéra, roman, es-

sai) de les filmer, de les faire lire, intégralement ou en partie, réciter, déclamer, jouer, chanter, sprechgesanger, ou cracher, déglutir, expulser, marteler, dégorger ? Est-ce qu'ils ne se suffisent pas à eux-mêmes ? Où est le « propre » du cinéma là-dedans ? Et si c'est quand même du cinéma, est-ce que c'est l'image ou le son qui commande ? S'agit-il d'imager, d'illustrer, de figurer de l'écrit, ou bien de commenter, d'accompagner des images ? De représenter, de transcrire, d'adapter, de transposer ou de trahir ?

Fausses questions, dont ni Straub ni Godard n'ont rien voulu savoir, jamais, mais de moins en moins si c'était possible. Fausses questions qu'ils laissent aux intégristes du « spécifique », à qui ils répondent : tout ce qui se lit, s'annote, se respire, se chante, se danse, se cite, se joue, se radio ou se télédiffuse, s'enregistre, peut pour nous faire film, à la condition de s'inscrire **là**. Où, là ? En ce lieu qui n'est rien d'autre que l'espace de concentration-dispersion de tout ce qui peut s'écrire, s'annoter, se respirer, se chanter, se citer etc. Ce pourquoi, chez eux, tout est déjà écrit et tout est nouveau, rien n'est « original », « inventé » et pourtant rien ne préexiste à l'acte d'inscription. Ce qui entraine chez Straub cet apparent paradoxe : qu'un des arts les plus élaborés qui soient puisse en même temps s'exposer entièrement **aux hasards.**

498. Quand toute sa force et sa vérité plus profonde

499. sont dans le montrer, comme un poing ou un moignon,

500. la propre partialité.

Tout est possible, au tournage, déclare Straub. C'est en ce sens que son « respecter le réel », son acharnement au « montrer » n'est pas métaphysique : le donné à voir garde toujours l'empreinte du geste désignateur: index, poing ou moignon, donnant le là. Il y a dans ses films une inaltérabilité minérale, mais aussi quelque chose de précaire, comme une transparence tremblante de l'air, quasi audible, pendant les étés italiens.

Quel est le pas de plus accompli avec **Fortini/Cani** ? Il fait entrer dans le film, en même temps que le livre **(I Cani del Sinaï)**, l'auteur de ce livre. Ni St-Jean de La Croix, ni Bach, ni Anna Magdalena Bach, ni Brecht, ni Schoenberg, ni Corneille n'étaient présents en personne dans les autres films, pas seulement pour des raisons de mort, d'ailleurs. Straub explique que cette fois, le film n'aurait eu aucun sens sans la présence de Franco Fortini en train de lire lui-même des fragments de son essai, essai que l'on voit d'ailleurs au premier plan du film. Voilà qui fait mieux comprendre la stratégie du cinéaste à l'égard de l'écrit dont il se soutient, qui permet de ne plus se demander ce que peut bien être un film **tiré** d'un écrit préexistant, ni même ce qu'il **en tire.** On voit au contraire qu'ici c'est la machine filmique elle-même qui **tire** le livre à elle, et l'auteur avec, qui les fait venir à elle, les absorbe. En sorte que la question de savoir ce qui est premier, ou ce qui domine, du texte ou de l'image, et si l'une illustre l'autre, ou l'autre commente l'une, n'a plus grand sens. A la fois le texte de base et son auteur son inscrits dans le film comme **parties, à côté** d'autres parties, pas avant ni après

(les paysages, la musique, les extraits du journal de la R.A.I., les rives de l'Arno, la synagogue de Florence, le journal de Fortini etc.). Et même inscrits par partie, puisqu'apparaissent d'abord le livre, puis la voix, puis les mains de Fortini, et son visage seulement — c'est très important — après l'énorme syncope des Alpes Apouanes.

Il y a là quelque chose de très neuf au cinéma concernant le rapport de la partie et du tout, où non seulement les parties ne forment plus les éléments d'une totalité à venir, ni n'émanent d'une totalité préalable, mais encore, où il n'est même plus nécessaire d'annuler la totalité puisque le tout lui-même fonctionne comme partie, d'être contigu et connexe aux autres partie du film. Rapport d'enveloppement réciproque et de torsion qui périme les questions d'antériorité, de primat ou de fondement. Le film intègre ce qui le soutient, il n'existe aucun élément qui ne soit inscrit/inscrivant, comme dans ces nœuds borroméens où, de trois lignes, aucune ne se trouve enveloppée par une autre sans être elle-même enveloppante par rapport à la troisième. Il faut remarquer ici que le film n'a pas de titre (**Fortini/Cani** est un titre « en l'air », jamais inscrit comme tel dans le film), et que ce qui fait fonction de titre est déjà le premier plan du film (celui où l'on voit la couverture du livre **I Cani del Sinaï**). Il y a là une similitude frappante avec l'opération d'écriture du **Coup de dés,** dont Mallarmé disait qu'il était la continuation d'une phrase capitale introduite dès le titre, l'enveloppement réciproque du poème et de ce qui l'étaie. D'ailleurs, et c'est là que je voulais en venir, Straub/Huillet vont « tourner » au printemps, à Paris, le poème de Mallarmé.

Mais il y a autre chose encore que cette introduction dans le film du livre et de l'auteur, il y a ceci que l'auteur n'est pas simplement auteur ou acteur, mais lecteur. Fortini, auteur des **Chiens du Sinaï**, est filmé en train de lire à haute voix des extraits de son livre. Straub insiste sur le caractère **fictionnel** du film, il a horreur qu'on lui demande d'expliquer avant le film qui est, dans le réel, ce monsieur Fortini. Il consent à la rigueur à dire qu'il s'agit d'un communiste, un point c'est tout, et qu'on verra à la fin de quel type de communiste il s'agit, il veut que pour le spectateur il n'y ait rien d'autre dans le film qu'un acteur, un personnage de fiction en train de lire, in ou off (sur ou sous des images dont j'ai parlé), en 1977, un livre écrit dix ans auparavant. On voit très bien ce qu'une réflexion moderne sur l'écriture, le texte, peut en tirer : l'auteur comme produit de son livre et non comme source, le texte accouchant en fin de parcours de son propre père, la réversibilité de l'écrivain et du lecteur. Il y a aussi le brechtisme intransigeant de Straub : la disjonction du personnage et de l'acteur, la distance de l'acteur à ce qu'il profère, la mise en citation généralisée et non l'expression du texte. Mais le plus important selon moi n'est pas là : plutôt dans l'introduction d'une puissance d'écoute, dans une mise en jeu de la pulsion invocante.



Ci-dessus : Florence, via dei Servi, tournage du plan 29 : pano sur la rue et les gens, finissant sur le Duomo.

Ci-dessous : fin du plan 40.

« Au cinéma, disait Godard au moment de **British Sounds,** on voit toujours des gens qui parlent, jamais des gens qui écoutent. » Beaucoup de gens qui parlent chez Straub, depuis le début, qui exécutent ou qui s'exécutent (Gustav Leonhardt comme acteur jouant le rôle de J.-S. Bach, mais interprétant **réellement** les œuvres de celui-ci devant la caméra, des acteurs italiens, français, italo-anglais simulant des personnages de Corneille, mais s'affrontant réellement au texte français). Qui parlent à la cantonade, convoquant jusqu'à présent le spectateur au lieu instable de leur adresse, double, d'écoute et de regard. Dans **Fortini/Cani,** nous l'avons dit, il y a quelque chose d'autre : l'auteur entre dans le plan en tant que lecteur, mais surtout d'auditeur d'un texte apparemment unique, mais par cela-même soudain dédoublé. Car le texte qu'il lit ou relit, et toute l'opération est là, n'est pas celui qu'il a écrit. Toujours à propos du **Coup de dés,** Denis Roche notait que le plus important dans le texte de Mallarmé n'était pas le possible multiple, la pluralité des plans de lecture ou la prolifération des niveaux, mais l'idée d'un texte **se retournant contre lui-même à la lecture** [4]. Chiens du Sinaï (qui d'ailleurs n'existent pas) dressés contre eux-mêmes à la lecture. Ligne de fracture scindant le texte unique, intuition extraordinaire du texte juif en tant qu'il est ramené à son seuil, à son désert, à la limite jamais franchie de la « Terre promise », deux fois commencé, écrit, lu. « Les yeux en tout temps ne veulent pas se fermer », c'était le sous-titre du film **Othon.** Mais l'oreille, elle, toujours béante, ne le peut en aucun temps. Si la pulsion d'écoute, pulsion invocante, peut se formuler selon Lacan d'un « se faire entendre » où se trouvent équivoquement maintenus d'abord l'acception intellective courante de la formule, puis le « faire » de l'activité propre à la pulsion, enfin la dimension d'appel et de prière qu'implique le mot « invocant », on peut dire de **Fortini/Cani** que c'est un film où le spectateur voit quelqu'un en train de **s'écouter parler.** Même stratégie, selon des voies opposées dans **Nous Trois** (« 6 fois 2 »), où le prisonnier torturé s'entend écrire dans le silence de son inexistant secret, et dans **Fortini/Cani** où, minant le flux incessant de la lecture à haute voix, on entend bourdonner muettement la question de Fortini à lui-même : « qu'est-ce que tu entends par là ? »

Straub et Huillet y insistent : contrairement à ce qui se passait pour leurs autres films, ils n'ont pas voulu de répétitions, de séances de travail/lecture avec Fortini avant l'acte du tournage. L'important était que Fortini se trouve confronté, dix ans plus tard, à un texte d'emportement et de polémique lancé dans le combat par lui-même au lendemain de la guerre de juin 1967. Ce qui se donne alors à éprouver n'est plus seulement le « plaisir du texte » lié à l'écriture à haute voix que cerne Barthes (en se référant sans le dire à **Othon** [5], plaisir du grain de la voix, volupté du son pris de très près, mais l'effet sur le personnage écoutant de sa propre lecture, du s'écouter parler : d'étonnement, de stupeur, de non-reconnaissance, ou d'adhésion et de

déjà entendu ou contraire, provoquant alors des effets de discrète emphase, d'accentuation oratoire, d'auto-approbation visible. Redoublement dans la scène fictive de cette question du travail de l'oubli dans la mémoire dont nous parlions plus haut. Anamnèse impitoyable d'un roman familial, **mélodrame** comme disent très sérieusement Straub-Huillet, où le fils s'affronte au père, à tous les pères et pairs de son père. Film d'amour, comme toujours chez eux : tu ne parles jamais là d'où je t'écoute. Roman familial, mais sans confinement, sans étroitesse (« la loi du sang n'est pas la bonne » dit un des personnages de **Non-réconciliés** »), parce que toujours en même temps roman historique, branchant les héroïsmes, les reniements, lâchetés et conversions individuels sur la scène multiple des affrontements de classe, des histoires nationales, des luttes de libération des peuples, des mécanismes de pouvoir et de résistance, des discriminations raciales ou non raciales.

Avec, toujours, s'il fallait le désigner, le même ennemi des ennemis pour Straub : l'humanitairerie de commande, comme dit l'autre, dont s'habillent nos exactions (l'infâme passivité ou complicité occidentale devant l'antisémitisme nazi hier, et la même humanitairerie qui prétend aujourd'hui protéger les Juifs contre les barbares arabes). Comme dans **Non-Réconciliés,** il y a dans **Fortini/Cani,** un grand thème, celui que Kafka désignait comme « l'épuration du conflit qui oppose père et fils et la possibilité d'en discuter », épuration, conflit à entendre non comme fantasme œdipien, mais comme programme politique[6].

Jean NARBONI

631. Il n'y a rien que dans le souvenir de mon père

632. je ne cherche à identifier comme désagréable, déplaisant, embarrassant

633. — l'anxiété, la vivacité et l'inconstance,

634. l'improvisation,

638. et qu'un miroir n'illumine ou qu'un instantané ne fixe.

713. quelque chose se liait en lui et en moi

714. par longs fils séculaires de cellules nerveuses

715. consumées pendant des générations d'humiliation et de peur.

1. « Evidemment, chaque image n'est que réalité, et rien d'autre, une « pierre », c'est clair » « Sur *Chronique d'Anna Magdalena Bach* », in *Cahiers du cinéma*, n° 193, p. 58).

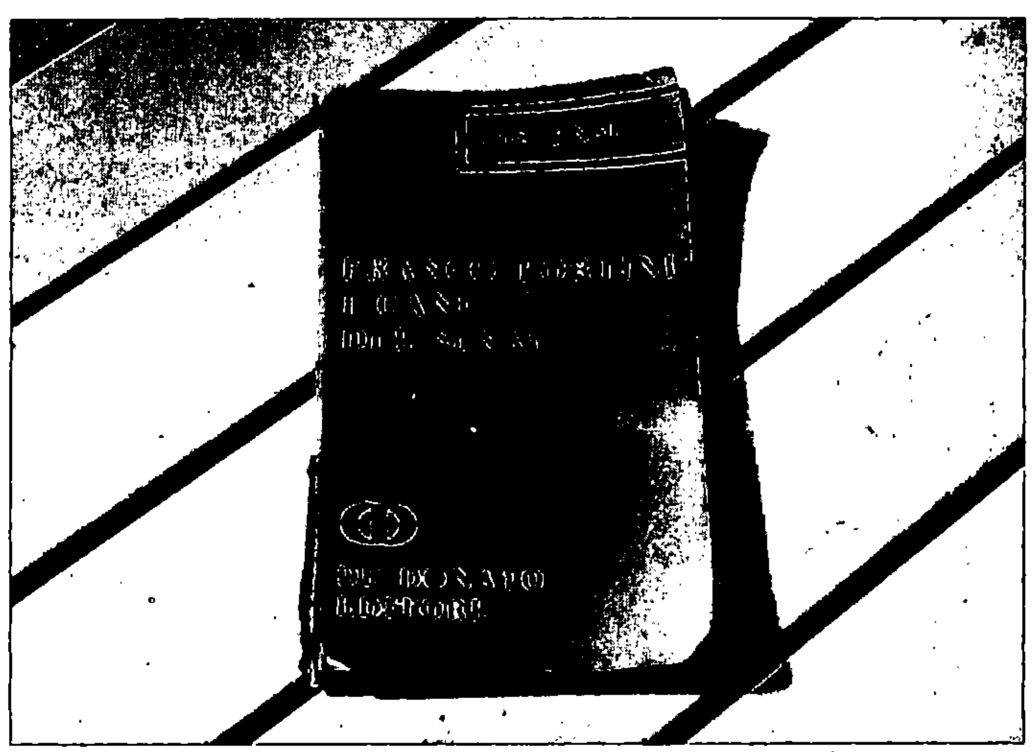
2. Au moment de *Nicht Versöhnt*, certains critiques ont salué en Straub un « nouveau Resnais ». La comparaison a été reprise depuis, bien que de moins en moins fréquemment, au nom d'un certain nombre de traits apparemment communs aux deux cinéastes : intransigeance morale, attachement aux questions de la mémoire et de la perte, du fascisme et du lieu, voire vocation à construire des récits disloqués. Or, il n'y a pas, à mon avis, de cinémas plus dissemblables que ces deux-là. La comparaison n'en mérite pas moins d'être poursuivie, ne serait-ce que pour marquer de quel type de cinéma, par opposition à un autre, nous nous éloignons décidément de plus en plus aux *Cahiers*. D'abord, pour ce qui est de la « dislocation du récit », Straub a lui même répondu : *Nicht Versöhnt* est construit comme un corps lacunaire, c'est-à-dire quelque chose qui n'a rien à voir avec un puzzle. Plus profondément, on trouve dans le cinéma de Resnais (sauf, peut-être, dans l'admirable *Muriel*) à peu près tous les éléments structurant, selon Freud, la machinerie obsessionnelle : « *L'animisme, la magie, et les enchantements, la toute-puissance des idées, les relations à la mort, les répétitions involontaires et le complexe de castration...* (in *L'inquiétante étrangeté*). D'où l'angoisse qui en émane, et qu'il suscite (portée au plus haut point dans *Providence*). Chez Straub au contraire, et en dépit de la dureté, voire de l'horreur des sujets abordés, il y a une sorte de joie profonde. C'est que le travail oublieux du deuil n'a rien à voir avec la passion du cadavre : le premier est *gai*, la seconde ne l'est pas.

3. On n'en finirait pas de repérer chez Straub, à tous les niveaux, les indices de cette question des *lieux de mémoire :* de la grotte d'*Othon* où les résistants anti-fascistes dissimulaient leurs armes-véritable trou *à* mémoire, à l'enquête dans *Leçons d'histoire* du jeune homme plongeant au cœur de Rome pour reconstituer la généalogie de la City, sans oublier la double inscription que désigne la dernière réplique de *Nicht Versöhnt* (je cite de mémoire) : « Il n'a pas été mortellement blessé, mais je n'oublierai jamais l'impression de stupeur qui s'est peinte sur son visage... »

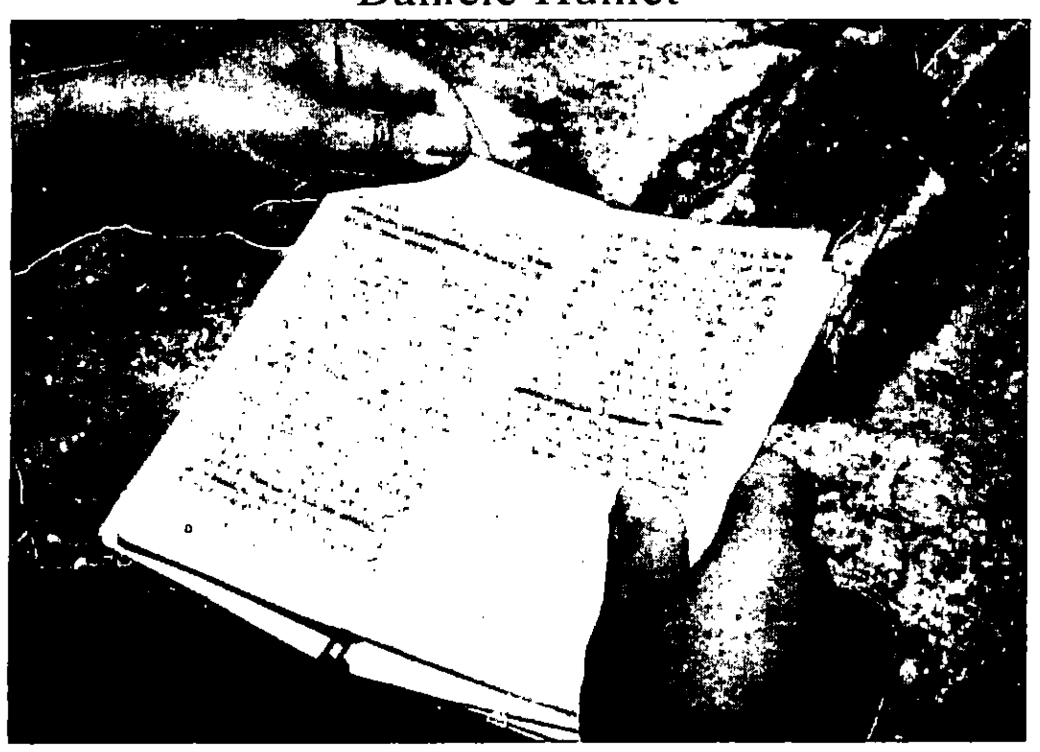
4. In « *Eros Energumène* », Ed. du Seuil, col. « Tel Quel », p. 14.

5. In « Le Plaisir du texte », Ed. du Seuil, col. « Tel Quel », p. 105.

6. C'est ainsi que Deleuze et Guattari recommandent de lire tout Kafka, in « Kafka : pour une littérature mineure », Ed. de Minuit, p. 31.



Texte des sous-titres français de *Fortini/Cani* par Danièle Huillet



1

Couverture du livre

FRANCO FORTINI

I CANI
DEL SINAI

2

Ecriture blanche sur fond noir

Film di
Jean-Marie Straub
e
Daniele Huillet

fondu enchaîné

con
Franco Lattes
Luciana Nissim
Adriano Aprà.

3

Exergue du livre.

1. « Faire le chien du Sinaï ».
locution des nomades
2. qui un temps parcoururent
le haut-plateau désertique
3. de El Tih, au nord
du mont Sinaï.
4. Sa signification oscille entre
courir en aide au vainqueur,
5. être du côté des patrons,
6. exhiber de nobles sentiments.
7. Sur le Sinaï
il n'y a pas de chiens.

4

Commentaire (voix de Fortini) :

8. Les gens
n'aiment pas se raviser.
9. Quand ils devront le faire,
ils le feront en secret.
10. La certitude de la tromperie
se changera en cynisme.
11. Gain pour la cause
de la conversation.

5

Journal télévisé de la RAI, émission du 6 juin 1967 : Arrigo Levi annonce que la guerre vient d'éclater entre Israël et l'Egypte.

Commentaire (voix de Fortini) :

12. « Mon nom ne doit pas compter,
je suis l'information,
13. le service au public,
je représente
14. la démocratie, le fair-play,
la civilisation, le bien. »

6

Commentaire (voix de Fortini) :

15. La guerre d'Israël déchaînait
16. dans les récents
petits bourgeois Italiens
17. la volonté d'être du bon côté,
18. goûtée aux temps de
Kennedy et de Jean XXIII,
19. de se libérer de la faute
fasciste — l'unique que,
20. et seulement sous la forme
de nazisme allemand.
21. cette couche
est disposée à reconnaître —
22. de décharger sur l'Arabe
la haine
23. accumulée contre
la génération des pères,
24. la misère, la mère paysanne,
l'exubérance, les guenilles,
25. la morgue militaire,
l'analphabétisme...

7

La mer, vue de la terrasse de la maison ; à gauche, un petit laurier rose ; à droite, l'angle de la maison et la gouttière verte.

Voix de Fortini en direct :

26. Trente ans avant,
    un mois de juillet :
27. devant la même mer,
    dans une pension de famille,
28. le Corriere della Sera
    de mon père. Quelque chose
29. avait commencé
    où se couchait le soleil,
    en Espagne.
30. Quand ont-ils tué ces nègres
    en Amérique ?
31. La mémoire
    sert à niveler tout.
32. Sur l'asphalte des routes
    le sang frais
33. revient se coaguler
    où il gicla déjà.
34. Rien ne doit changer.

8

Ecran noir

Commentaire (voix de Fortini) :

35. « Il n'existe aucune
    perspective, aucune
    échelle de priorités.
36. Tu dois maintenant participer
    à cette passion fictive
37. comme tu l'as déjà fait avec
    d'autres passions apparentes.
38. Tu dois te préparer
    à oublier tout et vite.
    Tu dois te disposer
39. à n'être et
    à ne vouloir rien. »

9

« La cultura vince », article de Benedetti dans « L'Espresso ».

Commentaire (voix de Fortini) :

40. Que dire de la presse
    bourgeoise-radicale ?
41. De Benedetti dans l'Espresso ?
42. Et les initiatives
    de solidarité,
43. les donneurs de sang
    amèrement surpris que
    leur sang aille courir
44. dans les veines
    d'arabes exsangues,
45. les volontaires ;
46. cet air d'inondation,
    de tremblement de terre,
    d'Inde à rassasier,
47. avec l'embrouille dessous,
    la puanteur d'Italie,
48. l'air infecté par les
    excrétions du consentement.
49. « Cessons de parler
    d'impérialisme »,
    s'insurge un intellectuel
50. qui peut-être
    craint l'accusation
    d'inconstance politique,
51. alors qu'il ne sait pas
    qu'il a toujours été
52. un défenseur cohérent
    des intérêts de sa classe.
53. « Chacun a le sien,
    les Américains ont le Vietnam,
    les Arabes ont Israël. »
54. « Moi, ce Nasser, je
    l'étranglerais de mes mains »,
55. me dit une enseignante,
    mère de deux enfants :
    et elle fait le geste.
56. De jour en jour, les nouvelles
    de A. ou de B. ou de C.,
57. juifs et non juifs,
    qui s'unissent au chœur.

10

Luciana Nissim, assise sur le balcon de son appartement à Milan :

58. Je comprends, tu as raison.
59. Mais c'est plus fort que moi.
    Quand les juifs sont menacés...

11

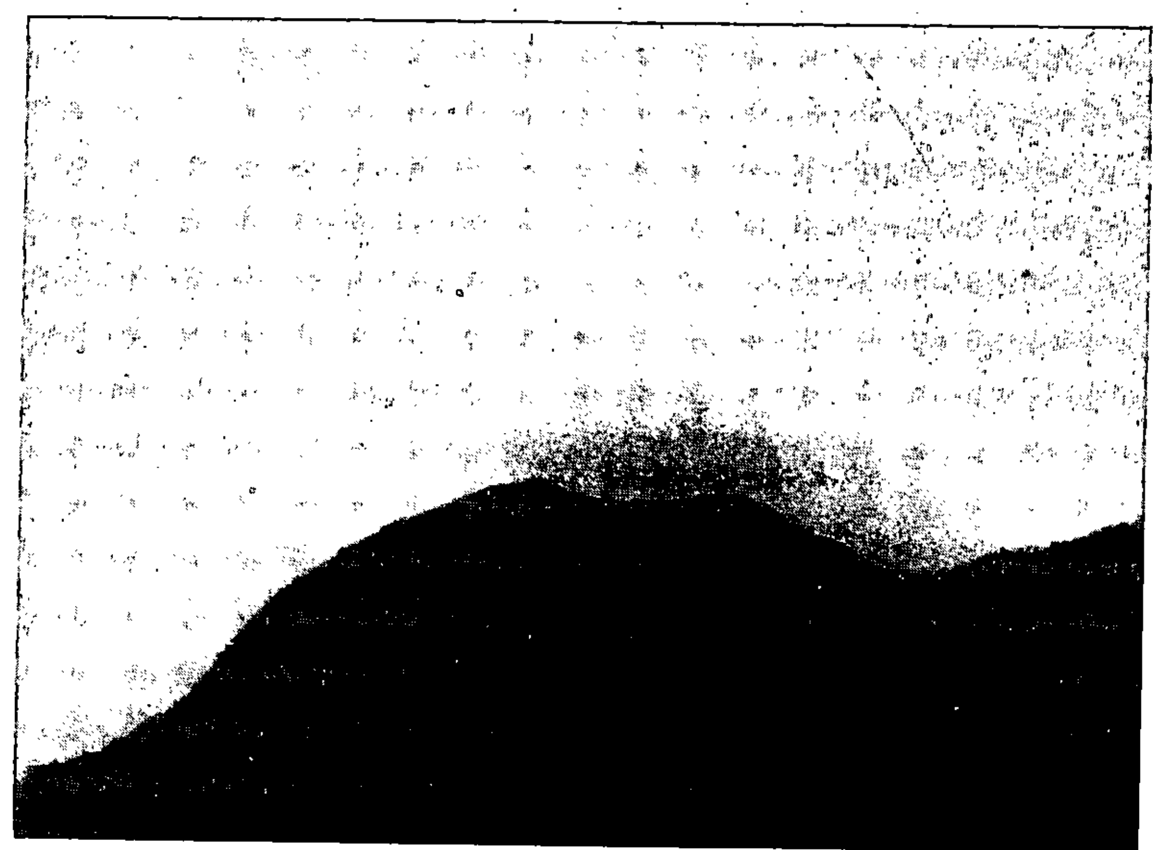
Adriano Aprà, debout devant une fenêtre donnant sur le Tibre :

60. Mais c'est mon autre patrie.
61. Mais l'antisémitisme existe.

12

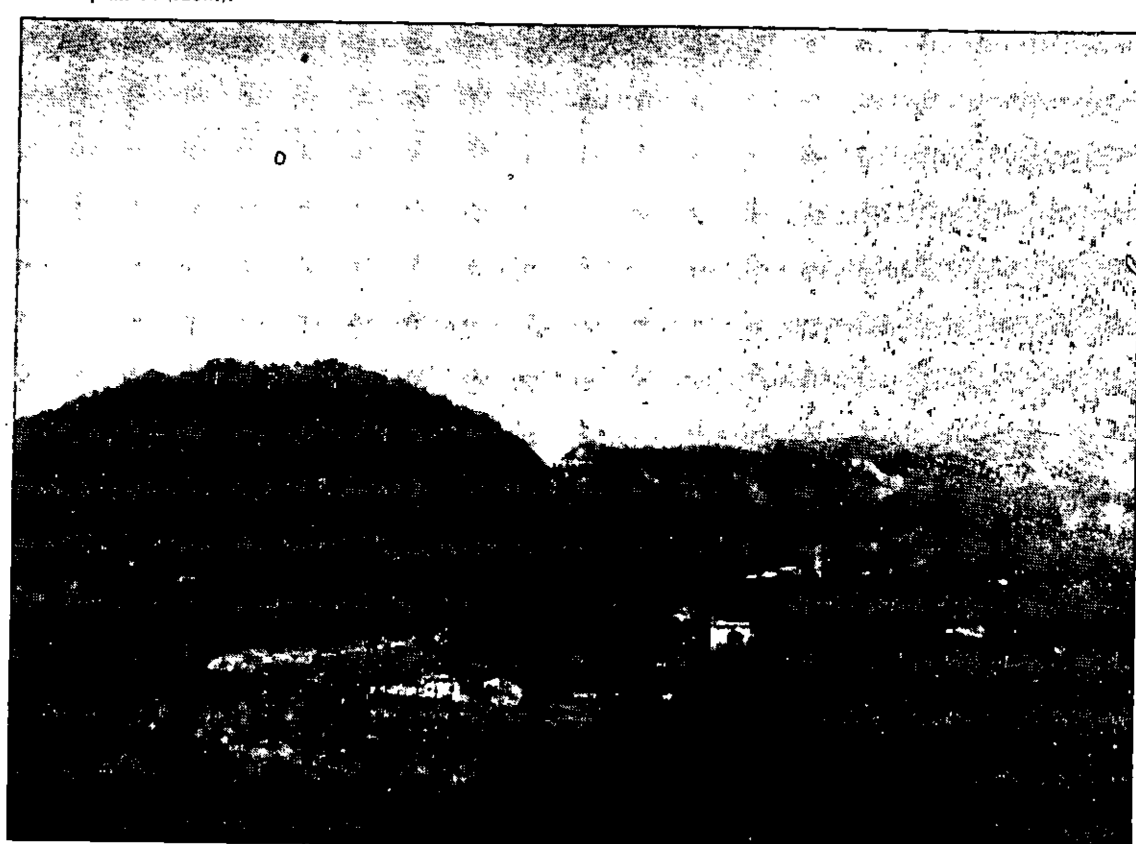
Ecran noir

Commentaire (voix de Fortini) :



Début du plan 14 (Sant'Anna di Stazzema)

Fin du plan 14 (idem).



62. Je rencontre M.
63. Il est Israélien, grandi dans un kibboutz,
64. travaille à Milan. Il évalue la situation,
65. explique, raisonne. Pas une parole
66. de ce racisme anti-arabe qui salit nos journaux.

13

Le livre ouvert (pages 22 et 23) sur les genoux et dans les mains de Franco Fortini, lisant, assis dans un fauteuil d'osier sur la terrasse.

Voix de Fortini en direct :

67. Des parents juifs font savoir qu'ils s'étonnent
68. de mon silence public et le déplorent.
69. Une de mes nièces se trouve près de la frontière syrienne.
70. Je téléphone. Les premières paroles
71. sont pour me demander si ce que l'on dit est vrai :
72. que « je me serais prononcé contre Israël ».
73. Je réponds que je ne me suis prononcé d'aucune façon
74. et comprends que la réponse est peu agréable.
75. Dix jours plus tard je viens à savoir d'un manifeste signé
76. par l'une de ces institutions apparemment mystérieuses
77. qui fleurissent en périodes électorales ou émotives.
78. On y célèbre la défense des valeurs de la civilisation,
79. accomplie par les Israéliens,
80. puis on énumère une trentaine de noms, dont le mien.
81. Gens qui se seraient refusés à signer cette prise de
82. position, parce qu'âmes vendues au P.C.I.
83. S'il n'est pas vrai que j'adhère
84. aux thèses anti-israéliennes du P.C.I.,
85. je dois alors déclarer ma solidarité avec Israël...
86. On veut me « ficher » ? Ces pages sont ma fiche.

14

Sant'Anna di Stazzema : De la route qui monte au village, sous le village, de l'autre côté de la vallée ; panoramique de gauche à droite puis de droite à gauche pour revenir et s'arrêter sur le village.

Commentaire (voix de Fortini) :

87. Les conseils communaux des Apouanes
88. où 23 ans avant Reder et les siens
89. tuèrent des centaines de personnes
90. se prononcent contre le recours en grâce,
91. après la commune de Marzabotto.

15

Sant'Anna di Stazzema : du champ de pommes de terre de l'autre côté du village : panoramique horizontal de droite à gauche de 360° partant de l'église et de l'ossuaire en haut sur la crête, passant sur la montagne en face de l'autre côté de la route, sur la chapelle en bas à l'entrée du village, et sur les maisons et le cimetière pour revenir sur l'ossuaire et l'église.

9 photogrammes de noir

16

San Terenzo — Bardine — Valla : panoramique de droite à gauche d'environ 325° partant de S. Terenzo, passant en descendant la vallée sur Bardine et, remontant, sur Ceserano, pour s'arrêter sur le lieu-dit Valla : une ferme entourée de cyprès.

13 photogrammes de film noir

17

Vinca : panoramique de gauche à droite de 370°, partant du monument entouré de cyprès érigé sur une petite esplanade devant l'église, passant sur le haut de la montagne, sur la façade de l'église, puis sur d'autres cîmes de montagnes derrière l'église pour revenir au monument à gauche duquel, derrière, on aperçoit un peu du village.

18

Vinca : panoramique de bas en haut partant de l'inscription du monument

Vinca la fiamma che arse distruggitrice per la barbarie tedesca ricordi racchiusa nel marmo dei tuoi monti il martirio della tua gente 24.8.1944 24.8.1945

passant sur la flamme de pierre qui couronne le monument pour arriver sur le ciel entouré de cyprès au-dessus.

92. Vinca,
que la flamme
qui brûla destructrice

93. par la barbarie allemande,

94. te rappelle,
enfermée dans le marbre
de tes monts

95. le martyre de tes gens.

19

Pian della Fioba : panoramique de gauche à droite en suivant la ligne des crêtes (montagnes de marbre) pour redescendre vers la gauche en suivant la vallée (villages de Resceto, Gronda, Guadine, Casette) jusque sur la plaine et la mer.

20

San Leonardo / Fosse del Frigido : panoramique horizontal de gauche à droite de 360° partant des trois arbres avec la croix, passant sur la route et les maisons populaires pour s'arrêter sur l'église.

21

San Leonardo / Fosse del Frigido : panoramique de droite à gauche partant de la plaque sur le mur, passant sur la digue, le ciel et les roseaux, la façade de l'église pour s'arrêter sur une fontaine et la route goudronnée qui mène au carrefour et au pont sur le Frigido.

13 photogrammes de film noir

22

Bergiola : panoramique de droite à gauche d'environ 300° partant du village, passant sur la plaine et la mer pour finir sur la façade latérale de l'école qui domine la route à l'entrée du village.

9 photogrammes de film noir

23

Marzabotto : panoramique horizontal de 2 fois 360° partant du petit musée archéologique étrusque et de ce que l'on peut voir du village en bas, dans la vallée du Reno, passant sur le champ cultivé qui descend vers cette vallée et sur l'usine à papier en dessous de ce champ, au bord de la rivière, et faisant le tour des monts qui entourent le plateau de la ville étrusque, deux fois, pour revenir s'arrêter sur le village.

24

Franco Fortini, 3/4 face profil droit, assis dans son fauteuil d'osier devant le bougainvilliers de la terrasse, lisant :

96. Il y a eu un mode très réel
d'oublier ces tués : le mode

97. tenu par les classes
dirigeantes italiennes

98. pendant les premières années
de l'après-guerre.

99. Aujourd'hui on préfère
parler des carnages nazis

100. pour ne pas
regarder la vérité

101. d'Indonésie, Vietnam,
Amérique Latine, Congo...

102. Au fond il y a une seule
dure et féroce nouvelle :

103. vous n'êtes pas où arrive
ce qui décide de votre destin.

104. Vous n'avez pas de destin.
Vous n'avez pas et n'êtes pas.

105. En échange de la réalité
vous a été donnée

106. une apparence parfaite,
une vie bien imitée.

107. Bien distraits de votre mort

108. pour jouir d'une sorte
d'immortalité.

25

Service liturgique dans la Synagogue de Florence : du haut de la tribune sur l'autel — de face — devant lequel le rabbin officie — assisté d'autres personnes — psalmodiant.

Commentaire (voix de Fortini)

109. Des motifs
qui entre 17 et 20 ans

110. allaient faire de moi
un antifasciste,

111. la condition de fils d'un juif
avait été peu déterminante.

112. Alors je n'aurais su dire
en quelle mesure

113. un sort assez typique pour
des petites gens de Livourne

114. — venus, je crois, par
Montpellier de l'Espagne —

115. par trafics et mariages
avec d'autres séphardim
méditerranéens

116. (la grand'mère
était de Tunisie)

117. avait conduit mon père

118. à une variété d'idéologie
voisine de la maçonnerie,

119. d'un moralisme plus évident
et d'ascendances jacobines,

120. dans les formes
de Hugo et Carducci.

121. Aujourd'hui encore je ne sais

122. si la cause de l'évolution
bourgeoise italienne actuelle

123. a été plus servie

124. par des gens comme mon père,
avec ses principes de 89 ;

125. ou par la riche
bourgeoisie juive,

126. gens de banque, d'université
et de commerces,

127. orientée alors vers
des modèles anglosaxons,

128. et puis toujours plus
américains,

129. conservatrice de la tradition,

130. promotrice du
« foyer juif » en Palestine,

131. ou sinon par les fascistes,

132. instruments du
développement industriel;

133. avec leurs deux ailes,

134. de populisme subversif
et de capitalisme d'Etat,

135. jusqu'à la victoire
de ce dernier.

136. préparation
de l'Italie d'aujourd'hui.

137. Dans le garçon
il n'y eut pas de conflit

138. entre la tradition paternelle
et celle maternelle.

139. Ce qui du judaïsme pouvait
lui toucher l'imagination

140. n'était pas dans
les rites incompréhensibles

141. de la synagogue où son père
quelquefois l'accompagna.

142. Il comprend que désaffection
et manque de curiosité

143. lui venaient de la certitude
que son père ne croyait pas

144. à ces gestes de piété.

145. Alors que chez les parents
du père ou les connaissances

146. — et avec le taled
sur les épaules

147. ils lui apparaissaient
comme travestis pour
une cérémonie secrète —

148. plus que la foi
il remarquait un reproche

149. pour une diversité qu'il
ne déchiffrait pas encore.

150. Cette diversité, il
l'aurait compris plus tard,

151. était politique, de son père.

152. Le garçon avait 8, 10, 12 ans
entre 1925 et 1929,

153. les années qui
consolidaient le fascisme ;

154. son père en 1925 ils l'avaient
cherché pour le tuer,

155. et depuis il était devenu
la brebis grise de la famille.

156. A 10 ans, à 11 ans,

157. ç'avait été par contre le choc
libérateur de l'Ecriture,

158. des Psaumes, Job, Isaïe.

159. Mais rien qui le ramenât
à la foi des pères.

160. Ce peu de tradition chrétienne
qui filtrait dans la famille

161. ne lui aurait
pas servi non plus

161. à se mouvoir hors
des termes de sa situation.

162. le catholicisme
se confondait avec l'Etat,

163. avec les fascistes
et les professeurs de l'école.

26

Franco Fortini, comme au plan 24.

165. J'aurai eu 14 ou 15 ans.

166. Avec quelques jeunes juifs
d'âge supérieur au mien,

167. j'étais allé, 2 ou 3 fois, à
certaines réunions sionistes,

168. place Donatello, à Florence,
une pièce sombre.

169. Il me paraît y avoir
écouté une conférence

170. sur Théodore Herzl, le père
du mouvement sioniste.

171. Un soir il y avait un groupe
de jeunes d'Europe centrale,

172. dirigés sur Israël.
Ils s'étaient mis à chanter

173. et danser en rond je ne sais
quelle danse traditionnelle.

174. J'en avais éprouvé
un sentiment de honte,

175. comme d'une exhibition.

176. Je m'enfuis
avec mes connaissances

177. et je marchai dans l'obscurité
des boulevards en les écoutant

178. excités contre le nationalisme
sioniste, dégoûtés, en colère.

179. L'antipathie de l'assimilé
envers la tradition !

180. La confiance illuministe

181. en une liberté décorée des
vieilles couleurs de France !

182. Hitler était en train
de prendre le pouvoir.

183. Qu'en pouvais-je savoir ?

184. J'aurais dû
accomplir un long chemin

185. pour comprendre le sens
de ces danses populaires :

186. jusqu'à Milan, dans les
arrière-cours de l'été 1945 :
et à Pékin,

187. sur la place du Tien An Men,
en automne 1955.

27

Ecriture de Fortini, rouge sur fond blanc :

188. « Proprement aucun des groupes
qui ont pouvoir sur l'opinion

189. tu ne veux
te le garder pour ami ? »

190. O idée ingénue,
grossièrement flatteuse,

191. de me croire
ennemi du siècle, courroucé
prédicateur dans le désert.

192. N'est-ce pas la calomnie
la plus courante et subtile,

193. parce que déguisée en éloge.

28

Titre du « Daily Mail » :

THIS DANGEROUS TALK
ABOUT JEWS
SHIRKING THEIR DUTY
by Bernard Levin.

194. Bernard Levin,
journaliste du « Daily Mail » :

195. « Je ne tolère pas
d'être appelé antisémite

196. seulement parce que
sur certains points

197. je ne suis pas d'accord
avec Israël,

198. et je ne permets pas que
l'on m'associe aux racistes

199. parce que je refuse à Israël

200. une solidarité de race
à laquelle je ne crois pas ».

201. Mais pour qui élit
comme discrimination

202. le conflit de classe
à l'échelle mondiale,

203. il est ridicule de parler
de « je ne tolère pas ».

204. Celui qui sait
que le conflit de classe

205. est le dernier
des conflits visibles

206. parce qu'il est
le premier par importance,

207. est
hors de tout « droit » naturel,

208. est une des
« choses ignobles du monde »,

209. des « choses méprisées »,
des « choses qui ne sont pas » ;

210. et doit, en un certain sens,
« tolérer » et

211. « permettre »
les fausses accusations.

212. Contre qui a sans dégoût
toléré d'écouter ou de lire

213. dites ou écrites
pour les arabes

214. bonne part des argumentations
que 30 ans plus tôt

215. la presse hitlérienne
formulait contre le Jude,

216. rendues, si possible,
encore plus répugnantes

217. par un vernis
pédagogico-démocratique :

218. car pour le Nazi
le Juif était irrécupérable

219. tandis que l'arabe déguenillé
gesticulant analphabète

220. incapable d'utiliser
une arme moderne etc.

221. peut « progresser »

222. si instruit au respect
des valeurs occidentales ;

223. contre ceux-là
on ne sera jamais assez

224. « antisémite » et « raciste » :

225. si ces adjectifs sont
synonymes d' « ennemi ».

29

Ecriture de Fortini, rouge sur fond blanc :

226. Je ne sais pas encore
et je trouve assez difficile

227. de savoir quelle a été
dans les 50 dernières années

228. l'histoire
de la petite bourgeoisie
européenne et italienne ;

229. et de moi en elle,
si vous permettez.

230. Si nous voulons
changer la réalité,

231. il est bien de savoir
quelque chose de plus
sur ce passé immédiat.

30

Franco Fortini, comme aux plans 24 et 26.

232. Si qualifier
d'un même adjectif

233. l'hostilité
des paysans roumains

234. à la couche des marchands
(qui dans ce pays

235. a été composée à l'origine
seulement de juifs)

236. et celle du petit français
antidreyfusard et pétainiste

237. est seulement une erreur,
appeler antisémite

238. la désapprobation
de la politique israélienne

239. est pure supercherie.

240. L'antisémitisme dont je parle
est

241. « un effort passionnel pour
réaliser une union nationale

242. contre la divison
de la société en classes ».

243. est « une représentation
mythique et bourgeoise

244. de la lutte de classe ».

245. Plus je regarde le cours
du dernier quart de siècle

246. et plus je me confirme
dans l'idée que

247. l'antisémitisme « historique »

248. est entré dans une phase
de dépérissement et d'agonie

249. proprement parce que
sa structure se reproduit

250. et se répète prodigieusement
au sein de la nouvelle société.

251. L'antisémitisme des Russes,

252. qui n'a pas eu l'interruption
démocratico-bourgeoise

253. des années 1800 en Occident
et qui même

254. est devenu féroce
tout au long du 19e siècle,

255. ou bien a été une survivance

256. d'un passé prolongé
au-delà de la guerre civile

257. par la fréquente
identification paysanne

258. entre juif et bolchévique,

259. puis attisé et exploité
par le chauvinisme

260. et le nationalisme
de la période stalinienne ;

261. ou bien il a été, et
probablement continue d'être,

262. une néoformation ressemblant

263. aux formes occidentales
déjà vieillies,

264. poussée sur des traditions
et ramifiée au-dedans

265. des aspects petit-bourgeois
des couches bureaucratiques,

266. « propriétaires » mythiques
de la « patrie soviétique »

267. (et du primat grand-russien)
tout au long de la dite

268. « construction du socialisme
en un seul pays ».

269. Les formes plus récentes de
« haine pour la différence »

270. sont au contraire
nées aux U.S.A.

271. L'antisémitisme bourgeois
s'y est développé

272. à l'intérieur d'un système

273. qui a toujours été
de minorités et de ghettos.

274. La multiplication
des corps intermédiaires

275. — tant exaltée par
les idéologues catholiques

276. comme garantie
contre le totalitarisme —

277. quand elle s'effectue
sous la pression

278. du totalitarisme objectif
du système industriel,

279. crée en substitution
de la lutte des classes

280. la lutte
de chaque sous-groupe
contre chaque autre,

281. la haine de tous contre tous.

282. Les idéologies racistes ou
antisémites de type nazi

283. disparaissent parce
qu'elles ne servent qu'à
des nationalismes dépassés,

284. et l'esprit
de l'irrationalisme
anti-quelqu'un

285. est la réponse à la totale
dépossession des individus,

286. est la forme actuelle

287. de cet irrationalisme
et nationalisme

288. qui flambèrent avec
l'Europe hitlérienne.

289. A mesure que la petite
bourgeoisie traditionnelle

290. s'est identifiée aux
employés du secteur tertiaire

291. et a inclus une large part
de la classe ouvrière,

292. l'Homme à Une Dimension
a dû se créer des passions,

293. des nations, des dévotions,
des loyautés fictives.

294. L'antisémitisme
disparaît en se multipliant.

295. La phrase « on est
toujours le juif de quelqu'un »

296. devient vraie à la lettre.

31

Une côte rocheuse et des vagues au coucher du soleil ;
un bateau de pêcheurs sort du champ à gauche.

297. Je n'aurais rien compris
si je n'avais vécu au milieu

298. des fugitifs d'Europe,
dans les hivers hitlériens,

299. à piocher ou éplucher les
patates ou laver les plats,

300. parmi les langages
de juifs vieux et jeunes

301. de Galicie et Hongrie, de
Pologne et la Dobroudja, de
Hollande et Tchécoslovaquie.

302. Je les ai écoutés,
en ces deux hivers suisses :

303. depuis les chants rituels

304. — et c'étaient les jours
du Kipour, octobre 1943 —

305. jusqu'aux hurlements affolés
quand, le 21 juillet 1944,
arriva

306. la fausse nouvelle
de la mort de Hitler dans
l'attentat de Stauffenberg.

307. J'ai chanté avec eux le jour
de la libération de Paris,

308. j'ai parcouru avec eux
en silence

309. les listes trop brèves des
rescapés de Theresienstadt.

310. Les morts sont si nombreux,
je ne peux les rappeler ici.

311. Mais au moins
le nom de Gianni Pavia,

312. qui voulut revenir
de Suisse pour se battre
contre les Allemands

313. et finit tout-de-suite tué ;

314. et au moins
une nuit d'été de 1946

315. quand je donnais aide
pour faire fuir de nos côtes

316. des centaines de survivants
d'Europe centrale,

317. dans la tentative
de forcer le blocus anglais

318. et débarquer en Israël.

32 ———

Panoramique du gauche à droite partant de la plaque « Via dei Servi » et glissant sur les façades des maisons du même côté de la rue pour s'arrêter sur la coupole du dôme qui barre la rue au fond, à l'autre bout.

Commentaire (voix de Fortini) :

319. Quand en 1939.

320. la législation fasciste
avait commencé à s'exprimer,

321. mon père avait tenté
de se faire « discriminer ».

322. Il était parti volontaire
à la 1re guerre mondiale ?

323. Oui et alors qu'il sût
que la loi fasciste

324. concédait de continuer
la profession d'avocat.

325. Il avait feint
de ne pas se rappeler

326. combien de fois
il avait pris la parole

327. dans les procès politiques
de la période 1922-25,

328. les bastonnades subies,

329. son arrestation
pour collaboration supposée

330. au petit journal d'opposition
« Ne pas céder ».

331. Devant les vainqueurs
il s'était retiré à l'écart.

332. Il n'avait pas
demandé sa carte.

333. Il avait espéré
qu'ils l'oublieraient.

334. Pendant des années
son « cabinet légal »

335. était annoncé
sur une plaque de marbre vert

336. dans la même rue
que la « Maison du Faisceau »,

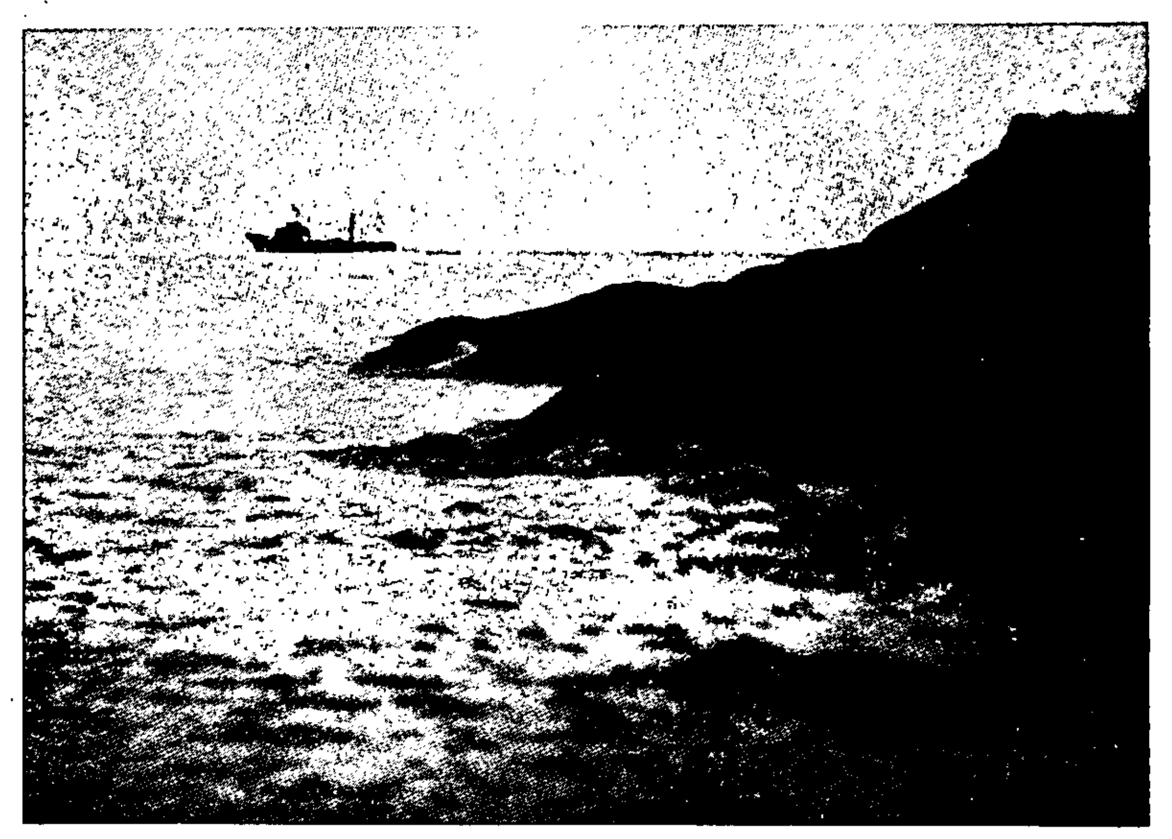
337. la fédération florentine

336. dans la même rue
que la « Maison du Faisceau »,

337. la fédération florentine
du parti.

338. Il avait inscrit son fils aux
« avantgardes ».

339. Et comme il avait
paru content quand



Plan 31

Plan 32



340. ils l'avaient envoyé,
son fiston,

341. aux « Fêtes des Licteurs
de la Culture et de l'Art »,

342. comme on appelait
certains concours annuels

343. que les autorités fascistes

344. promouvaient
parmi les universitaires

345. de tout le pays.

346. Tout ému il était allé
le saluer à la gare,

347. comme s'il partait
pour qui sait quelle guerre.

348. Ou n'avait-on pas vu aux
assemblées des « avantgardes »

349. aussi les deux fils
de l'avocat Consolo,

350. qui habitaient avec leur mère
l'étage en-dessous du nôtre ?

351. Et pourtant ces deux garçons

352. ne pouvaient pas avoir oublié
la nuit du 3 octobre 1925,

353. quand les Chemises Noires

354. avaient envahi leur maison
et en leur présence avaient

355. tué leur père

356. à coups de révolver ;
cet avocat Consolo

357. qui avait été
collègue d'étude de mon père.

358. Mais je ne les
fréquentais pas, ces garçons,

359. ni les miens leur maison.

360. Par prudence, il s'entend.

En même temps que commence le commentaire, la caméra descend verticalement le long du dôme jusqu'à cadrer la rue ; que l'on continue à voir et entendre bien au-delà de la fin du commentaire.

33

Florence, la ville et les collines — fixe d'abord sur la partie de la ville entourant la Synagogue (prison des Murate et tour de la Piazza Piave avec l'Arno au premier plan).

Commentaire (voix de Fortini)

361. Tout cela
n'avait servi à rien.

362. Le passé n'était pas si loin,

363. depuis 1925 il s'était
écoulé seulement treize ans,

364. et inutilement pendant
l'hiver 1938-39 mon père

365. compila des mémoires pour
Son Excellence Bocchini,
chef de la police,

366. où il exaltait sa propre
déférence pour le régime.

367. Rien à faire, il avait
toujours été un « bigio »,

368. comme on disait à Florence,

369. un antifasciste ;
et, de plus, il était juif.

370. A Rome il était fiché
comme « juif dangereux » :

371. cela lui valut l'arrestation

372. à peine le Duce eût déclaré
la guerre, en juin 1940.

373. Il fallait sauver le fiston.

374. L'horizon était bouché.
Mais ç'aurait été une
tempête passagère.

375. Quelque astuce
devait suffire.

376. Fils de père juif
et de mère « arienne » :

377. « N'est pas considéré de race
juive, celui qui est né
d'un mariage mixte,

378. s'il professe
une religion autre que juive

379. à la date du 1/X/1938-XVI ».

380. Si j'avais eu
l'opportunisme tranquille,

381. le cynisme salubre
qui eût été nécessaire

382. pour répondre à
de telles dispositions.

383. Si j'avais au moins connu
l'histoire

384. des conversions forcées,
ou d'opportunité,
des siècles passés.

385. Mais non. Tous les termes
de ma culture exaltaient

386. le « sérieux » de l'Esprit,
la moralité.

387. Et depuis
des années désormais

388. mes rapports avec
les protestants de Florence

389. — et, parmi eux,
avec la secte des Vaudois —

390. étaient, sans que
je m'en rendisse compte,

391. la voie par laquelle
je tentais une sortie

392. du monde petit-bourgeois
de ma province

393. pour regarder vers la
grande bourgeoisie européenne,

394. plus du passé que du présent,
et de laquelle

395. je lisais les pères,
Calvin et Cromwell.

396. Je me souviens avec quel
sérieux pénible j'ai reçu,

397. en mai 1939, le baptême

398. qui — antidaté
de 10 ou 12 mois —

399. aurait dû me sauver.

400. Avec quelle honte aussi :

401. non d'apostasie,
mais d'hypocrisie.

402. En ces mois-là, s'essoufler

403. à demander audience
aux autorités des Groupes
Universitaires Fascistes,

404. à faire des
antichambres interminables

405. avec les battements de cœur
et l'inutile dignité,

406. à solliciter
des interventions de notables

407. ou des déclarations d'amis

408. qui attestassent
ma loyauté au régime.

409. Mais ceux du Faisceau
n'étaient pas si crétins,

410. personne ne me
renouvelait plus une carte.

411. Pendant deux ans, jusqu'à,
libérateur, l'appel aux armes,

412. se faire voir avec moi
dans les rues de Florence,

413. venir me chercher,

414. pouvait discréditer,
indiquer.

415. « Sale juif antifasciste ! »,

416. accompagné d'un coup de poing

417. et du goût du sang
sur les dents ;

418. et le poing était celui
d'un Sénior de la milice,

419. frère d'un que j'aurais

420. dévoyé avec mon judaïsme ;

421. et miennes les dents ;

422. une rue du centre de Florence

423. dans la foule, novembre 1939,
l'Italie pas encore en guerre :

424. ces paroles auraient dû
me fixer, m'identifier.

425. Sept mois après,
la guerre déclarée,

426. mon père
à la prison des Murate,

427. le sot orgueil d'être assis
pour la cérémonie du doctorat

428. devant les professeurs
de la faculté des lettres,

429. en veste sombre,
chemise blanche et cravate.

430. Maintenant je comprends
que ces années

431. auraient dû me lier

432. à l'un des noyaux
parmi lesquels je vivais

433. et avant tout,
parce que des plus touchés,

434. à celui des juifs ;

435. au moins
au visage de mon père qui

436. vivait seulement pour
entendre les tambours
de Radio-Londres.

437. enroués dans les écouteurs
du casque clandestin.

438. Et au contraire
je me retirais de tout.

439. Non orgueil : désolation,
calcul clos, abandon.

440. Je me retirais des
visages, des yeux des juifs

441. — ceux, doux et silencieux,
d'Attilio Momigliano,

442. chassé de la chaire
de littérature italienne

443. ou ceux de Cesarino Cammeo,
dilatés et interrogatifs

444. et lui se tua dans les mois
des victoires allemandes.

445. De ce qui en ce temps-là
— automne 39 à juillet 41 —

446. se consommait en Europe
centrale, je ne savais rien.

Panoramique (pendant la dernière phrase du texte) de droite à gauche, d'environ 135°, glissant tout de suite sur Santa Croce, puis sur les autres églises et palais, pour s'arrêter sur la palazzo vecchio à droite du champ, le ponte vecchio au centre, le fort Belvedere et les murailles de la ville à droite.

34

Franco Fortini (profil gauche), toujours assis dans son fauteuil d'osier mais à présent en haut de l'escalier de la terrasse à gauche de la porte d'entrée de la maison ; derrière lui la colline avec la maison d'Efisio Pisani.

Fortini en direct :

447. C'était le printemps avancé.

448. Etendu dans le lit de mes
parents, épuisé par la fièvre,

449. je voyais sous le drap
la forme du ventre gonflé.

450. Le médecin sortit de la
chambre pour parler
avec les miens.

451. J'aurais dû être opéré
dans l'heure.

452. Les probabilités de me
sauver, très peu nombreuses.

453. Alors je demandais qu'ils
appelassent le pasteur V.

545. Il arriva, j'entendis
qu'il enclenchait le cadenas

455. à la bicyclette
laissée en bas de chez nous.

456. Il demanda une tasse avec
un peu d'eau et me baptisa.

457. Peu après entrèrent pour
m'emporter avec la civière

458. ceux de la Miséricorde,
suants sous la soutane noire.

35

Franco Fortini, comme au plan 34.

459. Je lis, d'un groupe
de théologiens chrétiens,

460. une prise de positions contre
la prétention inadmissible

461. d'identifier les juifs
à l'Etat d'Israël,

462. accusé de racisme,
et contre la mémoire courte

463. des chrétiens
d'Europe et d'Amérique

464. qui en aidant
à la naissance et au
développement d'Israël

465. croient se laver
des fautes de la persécution

466. et de celles de
l'indifférence.

467. Et la proposition politique
du document est celle

468. d'un état pluraliste
qui ré-absorbe les réfugiés,

469. donne à toutes les minorités

470. des droits civils et des
pouvoirs économiques égaux.

471. Les prises de position et
les propositions politiques

472. m'intéressent relativement.

473. L'interprétation religieuse
soutient par contre

474. que la création d'un état
exclusivement hébreu

475. est autant contraire
aux Ecritures

476. qu'un état
exclusivement chrétien.

477. Ce serait une régression
à la mentalité médiévale.

478. qui identifie
l'Etat et l'Eglise.

479. Le document
ne manque pas de relever

480. que viser à un destin humain
seulement temporel

481. est propre aussi
au messianisme marxiste.

482. Il me paraît
que pour affirmer
la vocation universaliste

483. du peuple hébreu
il n'est pas nécessaire

484. de recourir
à l'autorité des Ecritures.

485. Les juifs ont été

486. la « figure »
de cet universalisme,

487. les « témoins de Dieu
parmi les nations ».

488. Et si alors être juifs
signifie une certaine

489. synthèse de comportements,
de mouvements et situation,

490. un certain destin

491. en une certaine mesure
subi et choisi,

492. alors d'autres communautés
humaines le peuvent être,

493. la qualité de « juif »
s'acquiert et se perd.

494. Quant au « messianisme
marxiste », je sais bien

495. que son
identification-dépassement

496. de l'Etat et de l'Eglise
(c'est-à-dire du Parti)

497. est sa plus tragique
faiblesse.

498. Quand toute sa force et
sa vérité plus profonde

499. sont dans le montrer, comme
un poing ou un moignon,

500. la propre partialité.

36

Franco Fortini, comme aux plans 34, 35.

501. Restent les questions
politiques et militaires

502. de l'Etat d'Israël
et des pays arabes.

503. Cet état est né
avec la force et la guerre,

504. la force et la guerre peuvent
le maintenir ou le détruire.

505. Je suis persuadé
que le monde entier a

506. à attendre de très grands
avantages de l'existence

507. et du développement
de l'Etat d'Israël.

508. Le plus grand est probablement

509. celui d'une fonction possible
de médiation révolutionnaire

510. entre l'Occident d'hérédité
chrétienne-libérale
et socialiste

511. et le Tiers-Monde : fonction
jusqu'aujourd'hui manquée.

512. Médiation révolutionnaire :
soit exprimée en une lutte

513. pour la fin des états
nationaux, du profit privé,

514. de l'exploitation,

515. en particulier
de celle néocolonialiste.

516. Je ne vois d'autres droits
à la survivance nationale ;

517. ou du moins pas différents
de ceux

518. de n'importe quel autre
groupe national ou ethnique.

519. Ajoute que pour beaucoup
de pays, comme la Belgique,

520. l'Italie, la Grèce, l'Espagne
et ainsi de suite,

521. l'indépendance nationale

522. est à peine plus
d'une fiction juridique.

523. Je sais bien que nous
sommes en train de vivre une

524. reprise des nationalismes,

525. favorisée
par les luttes des pays
ex-coloniaux ou sous-évolués

526. qui pendant un demi-siècle
a fait confluer

527. lutte pour la nationalité
et lutte pour le socialisme ;

528. et que rien ne semble
aujourd'hui plus absurbe que

529. l'internationalisme
prolétarien de la
tradition marxiste.

530. Même, à prêcher
l'internationale de

531. la civilisation occidentale
ou chrétienne

532. ou socialdémocrate
ou synchrétiste,

533. ce sont proprement

534. les apologistes des
Etats-Unis d'Amérique
comme superpuissance.

535. Mais l'unique possibilité
d'une victoire initiale

536. du communisme
à l'échelle mondiale

537. reste encore aujourd'hui
subordonnée à la capacité

538. de coordoner
internationalement

539. ceux qui sont unis
par l'antagonisme social

540. au mécanisme général
d'exploitation.

216 photogrammes (toute la dernière phrase) de film transparent.

37

Franco Fortini, comme aux plans 34, 35, 36.

541. La complexité du réel

542. ne libère personne d'une
simplification objective,

543. de l'inscription
de chaque vie dans
un ordre de comportements

544. qui sont des comportements
de classe ;

545. et la simplification

546. subjective et exprimée
en termes idéologiques,

547. de laquelle moi,
comme tous, je fais usage,

548. ne prétend être instrument
de relevé scientifique,

549. mais provocation, réactif

550. qui induit autrui à relever
la propre identité de classe.

551. Tant que la guerre de juin
n'était pas faite et gagnée,

552. pouvait demeurer incertain
le degré

553. d'engagement de classe,

554. de fidélité
au service impérialiste

555. des dirigeants politiques
israéliens.

556. Je dis, pour celui qui

557. aurait oublié
la guerre de 1956

558. et puis la violence
des représailles,

559. qui en moyenne ont tué
pour chaque israélien
quatre arabes.

23 photogrammes (quattro arabi) de film transparent.

38

Franco Fortini, comme aux plans 34, 35, 36, 37.

560. Evoquer les boucheries
nazies équivaut

561. à en demander une clé,
une interprétation.

562. Ce sens était :

563. avoir résumé en une
incroyable concentration

564. de temps et férocité.

565. toutes les formes de
domination et de violence
de l'homme sur l'homme

566. propres à l'âge moderne ;

567. avoir reproduit à l'usage
d'une génération humaine

568. ce que dilué dans
le temps, dans l'espace,

569. dans l'habitude
et dans l'insensibilité,

570. les classes subalternes
européennes

571. et les populations
colonisées avaient subi

572. comme dénégation
d'existence et d'histoire,

573. comme aliénation
réification annihilation.

574. Extraire ce sens et une leçon

575. de lutte contre les conditions

576. qui rendent possible
la destruction de l'homme,

577. dont le carnage juif
est seulement un exemple,

578. peu l'ont fait.

579. Beaucoup de porte-parole de
la dite « culture » d'Occident
cherchaient

580. des interprétations
extrahistoriques et
métapolitiques

581. et en arrivaient
à situer les carnages nazis

582. dans l'ordre du « sacré »,

583. à les considérer
œuvre du Mal en soi,

584. en substance à accepter, en
en invertissant les contenus,

585. un des mythes centraux
de la mystique nazie :

586. la pureté et purification
à travers l'holocauste.

587. Opération analogue

588. à celle accomplie pour
interpréter le fascisme.

589. La position soviétique
— et communiste —

590. dans la mesure où elle
tendait à la coexistence,

591. soit au démocratisme O.N.U,

592. tendait aussi à perpétuer

593. — d'accord avec
les porte-parole
idéologiques occidentaux —

594. la version
pathétique-propagandiste

595. de l'Horreur
et de la Bestialité.

596. Pour faire retrouver
au carnage nazi

597. son caractère
de sanglante « normalité »,

598. il a été nécessaire
qu'entrassent dans la lutte

599. les pays dans lesquels
le colonialisme européen

600. avait installé des camps bien
plus vastes que ceux nazis

601. et avait détruit de bien plus
nombreux millions de vies

602. que n'en avaient dissous
les SS.

603. Et enfin il faut dire
que dans l'action de ceux qui

604. avec majeure cohérence
et héroïsme

605. ont combattu le nazisme et
dont nous lisons les pensées

606. ou les lettres ultimes ;

607. et même plus, peut-être,
en ceux qui ne furent

608. en aucun mode exceptionnels

609. et n'ont laissé aucune trace,

610. il y avait quelque chose
qui allait au-delà de la
lutte contre le nazisme,

611. qui concourait,
qu'ils le sussent ou non,

612. au « rêve d'une chose »

613. que les hommes ont
« depuis tant de temps »,

614. à l'énorme rêve des hommes.

21 photogrammes de film transparent.

39

Franco Fortini comme aux plans 34, 35, 36, 37, 38.

615. Les hommes les groupes les
peuples ne sont pas égaux ;

616. mais ils ne sont pas
différents seulement

617. parce que leur passé
est différent.

618. Ils ne sont, ils ne doivent,
ils ne peuvent être égaux,

619. même ils sont contraints
à être différents,

620. parce qu'ici et maintenant
ils agissent différemment,

621. parce que différemment
ils se placent

622. dans le complexe
des forces historiques,

623. dans la simultanéité du monde.

624. Et ils sont différents
par rapport à toi

625. parce qu'ils impliquent,
avec leur façon d'agir
dans le présent,

626. ta différence,
ta façon d'agir.

627. Ma proximité de toi,
ton éloignement de moi

628. se mesurent par
ce que nous deux faisons,

629. comment et où, dans le
contexte d'une confrontation,

630. d'une lutte
immédiate et universelle.

40

D'abord longuement fixe sur l'inscription au socle du monument tourné vers l'Arno :

AI FORTI
CHE CADENDO A MENTANA
SACRARONO ROMA
ALLA LIBERA ITALIA

631. Il n'y a rien que
dans le souvenir de mon père

632. je cherche à identifier
comme désagréable,
déplaisant, embarrassant

633. — l'anxiété,
la vivacité et l'inconstance,

634. l'improvisation,

635. l'absence de pauses
intérieures et donc
le désespoir biologique —

636. qui ne me soit désagréable,

637. qui ne me déplaise et ne
m'embarrase en moi-même,

638. et qu'un miroir n'illumine
ou qu'un instantané ne fixe.

639. Je pense qu'il a dû subir,
vers 20 ans, comme un arrêt,

640. quand la ruine et le suicide
d'un parent fortuné
lui eurent ôté

641. de pouvoir continuer
l'activité commencée,
de journaliste.

642. Puis, à la moitié de sa vie,

643. en 1925, avec les peurs,

644. les bastonnades,
le procès fasciste,

645. je crois qu'il a eu un autre
arrêt de ses capacités,
se brisant

646. la modeste espérance
de succès professionnels

647. et de quelque bien-être.

648. Des allégresses enfantines,

649. avec une joie ingénue
quand il pouvait être
avec des gens importants ;

650. au banquet, dans un bon hôtel,
au spectacle, comme qui

651. a seulement derrière soi
paraître et non être ;

652. tant d'années de mesquins
appartements meublés,

653. de petites villégiatures,
sommations du propriétaire,

654. de visites périodiques de
fonctionnaires des saisies

655. pour évaluer les meubles
de la salle-à-manger

656. et de la chambre à coucher,
de traites.

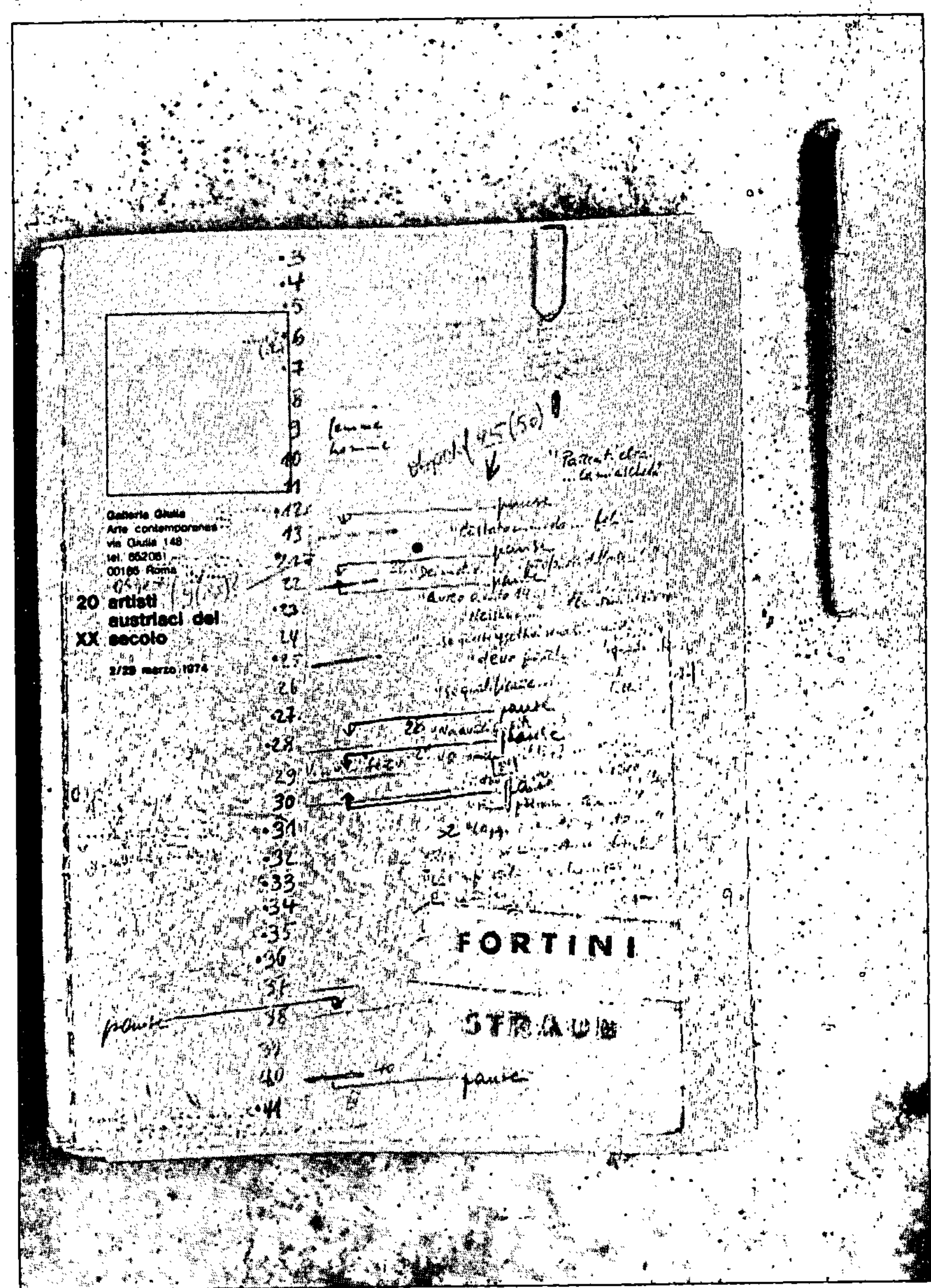
657. Transférée sur moi,

658. l'ambition
d'ascension sociale

659. à lui transmise par la
famille en même temps que

660. les valeurs du juif pauvre

661. qui a pu sortir
du négoce de tissus


Galleria Giulia
Arte contemporanea
via Giulia 148
tel. 652061
00186 Roma
20 artisti austriaci del XX secolo
2/29 marzo 1974
FORTINI
STRAUB

662. et entrer dans les
professions libérales,

663. les valeurs que
dans toute l'Europe

664. les petits-enfants et enfants
de ceux sortis des ghettos

665. défendaient :
l'intelligence comme
acuité logique,

666. le progrès comme rationalité,

667. l'égalité.

668. Ce doit avoir été mon père

669. à m'avoir fait m'arrêter
devant ce monument
au bord de l'Arno.

670. Et plus tard je notai

671. la trace laissée
par un triangle maçonnique

672. que les fascistes
avaient arraché.

La caméra panoramique (en même temps que le mot « Lungarno ») vers la base du socle, où l'on voit un triangle gravé dans la pierre.

41 ——

Florence, piazza Mentana et Lungarno General Diaz : panoramique horizontal de droite à gauche d'environ 250°, partant du monument : sur le socle un « partisan » brandit un pistolet et de son bras gauche soutient un compagnon renversé.

Commentaire (voix de Fortini) :

673. Une fois, un procès
se préparant contre
un groupe de fascistes

674. qui avaient contribué
à la déportation de
341 juifs florentins,

675. desquels seulement 7 revenus
des camps allemands,

676. il me dit qu'à la requête
présentée pour que les parents
survivants vinssent témoigner,

677. beaucoup, trop
n'avaient pas répondu.

678. « Il y a une pauvre femme,
une ouvrière, non juive,

679. qui avait vécu avec M.,
tué en Allemagne.

680. Celle-ci qui pourtant n'avait
rien à espérer du procès

681. s'est présentée spontanément

682. pour témoigner en souvenir
de ce mort et par affection.

683. Mais combien
de nos juifs d'ici

684. qui ont eu des pères
et des frères déportés,

685. ne veulent pas donner
signe de vie.

686. Ce sera l'antique
habitude superstitieuse de

687. ne pas nommer la persécution
pour ne pas la réveiller.

688. Mais c'est qu'avec les chefs
et les autorités fascistes,

689. avec la bourgeoisie fasciste,

690. ces gens avant 1938
avaient de très bons rapports.

691. Et qu'ils eussent été ou non
fascistes d'opinions
et de carte,

692. ils étaient d'accord
avec eux, fréquentant
les mêmes milieux,

693. participant des mêmes goûts
et de la même vie parce que

694. de la même classe.

695. Maintenant quelques uns ont
recommencé à se fréquenter

696. et tant d'autres

697. — et il ne s'est
même pas passé dix ans —

698. cherchent à oublier parce que
se souvenir trop peut avoir

699. une nuance politique
désagréable à qui

700. aujourd'hui commande. »

701. Jusqu'ici et pas au-delà
arriva, je crois,
sa conscience.

702. La plaidoirie d'un des procès
il l'avait close avec :

703. « Ecoute, Israël,
l'Eternel est notre Dieu,
l'Eternel est unique. »

704. Mais il n'eut pas d'autre
geste de culte ou de foi.

705. Me rappelant comment
l'anxiété lui tordait la voix
en appelant

706. si dans une foule il m'avait,
garçonnet, perdu de vue,

707. une anxiété d'égarement
et d'angoisse, une voix

708. dont je rougissais

709. dans la tentative, moi,
d'un calme seigneurial que
je n'aurais jamais su avoir,

710. il me paraît comprendre que

711. dans cette invocation
d'un nom par épouvante,

712. appel à l'aide
et quasi par démence,

713. quelque chose se liait
en lui et en moi

714. par longs fils séculaires
de cellules nerveuses

715. consumées
pendant des générations
d'humiliation et de peur.

— traversant le lungarno General Diaz et glissant sur le ponte vecchio et sur la colline de l'autre côté du fleuve, — pour revenir par le ponte alle Grazie sur le lungarno General Diaz (mais de l'autre côté de la piazza Mentana) et s'arrêter sur le carrefour de celui-ci et du ponte alle Grazie.

42

Ecriture de Fortini rouge sur fond blanc :

716. Discipliner la mimique,

717. exhiber la marque
de l'antique sujétion,

718. imiter en même temps
la violence

719. et la lamentation
de la violence subie.

720. Cela, je crois, j'ai essayé
de le faire avec mes vers,

721. et cela a quelque chose
à faire avec le judaïsme.

43

Commentaire (voix de Fortini) :

722. Il devait arriver que,
malgré tout,

723. entre les balourdises et
les insipiences de l'Unità,

724. ce fût dans ce journal que
— malgré la défense
permanente

725. de la politique
de coexistence,

726. de Nasser
et de ses généraux,

727. de Paul VI
et de ses encycliques —

728. on lût quelques paroles
plus vraies, plus « justes »

729. — aussi parce que
plus désespérées —

730. que celles de tout le reste
de la presse italienne.

731. Mais à Paris il y a 2 jours

732. même en voulant
faire abstraction

733. de ce qui est aujourd'hui
en jeu dans le monde,

734. même en voulant attribuer
au flottement du drapeau
avec l'étoile à 6 pointes

735. un énième cri de douleur ou
d'angoisse, il n'aurait été

736. aucunement possible
de retrouver en ce cri

Article de Antonello Trombadori dans l'Unità du 8 juin 1967.

Panoramique de haut en bas.

737. les antiques accents
d'invocation de la juste cause.

738. Enragés, bouleversés,
menaçants :

739. ce n'étaient pas des cris
en faveur du peuple juif.

740. c'étaient des cris
contre le peuple arabe.

741. Et le seul mot d'ordre
scandé ou confié comme

742. aux temps les plus livides
de la guerre d'Algérie

743. aux claxons, était : « Algérie
française, Algérie française ! »

744. Un mot d'ordre macabre,
sorti irrésistible

745. des viscères mêmes du racisme
et de l'impérialisme français,

746. ré-attisés

747. par l'identification
des réparations morales

748. que le peuple juif
attend encore de l'Europe

749. avec la
« raison de l'Etat d'Israël ».

44

Article de Romano Ledda dans l'Unità du 9 juin 1967.

Panoramique de haut en bas.

750. Ils se sont retrouvés arabes
parce que toute l'histoire

751. de l'impérialisme
des 50 dernières années

752. les a niés comme tels,
les a niés comme peuples,

753. faisant et défaisant
des frontières,

754. démembrant ou réunifiant
des états,

755. abattant ou construisant
des régimes divers,

756. selon comment procédait le
jeu de rivalités et d'intérêts

757. entre les diverses
puissances impérialistes.

758. Et parce que
lorsqu'ils ont demandé

759. liberté et indépendance, on a
seulement su tirer et tuer.

760. Et si parfois
un nationalisme primitif

761. a été le seul ressort
de cette lutte,

762. nous voudrions rappeler à
celui qui pince le nez devant
une conscience « élémentaire »

763. que celle-ci est fille
d'une oppression sans fin,

764. faite d'analphabétisme,
de misère et de faim,

765. de piles de cadavres et
de files de villages brûlés,

766. qui ont fait la haie
aux pipelines modernes
ou aux cotonneries d'une

767. très civilisée bourgeoisie
capitaliste occidentale.

768. Si parfois émerge un élément
de fanatisme religieux,

769. nous rappellerons
que les seules

770. « guerres saintes » des arabes
contre les juifs de Palestine

771. ont été payées,
voulues, imposées par

772. la démocratique Angleterre qui
a allumé la haine religieuse,

773. déviant vers la Palestine la
lame de fond du nationalisme,

774. à seule fin de maintenir
son équilibre de pouvoir
au Moyen-Orient.

775. En faisant attaquer en 1921
les communautés juives

776. de la Palestine
par son vassal le Bey Ahmed,

777. en 1934-36
par Fawzi El Kawikji,

778. aux ordres directs
de Glubb Pacha.

779. Tout ceci laisse une trace.

46

Panoramique de gauche à droite horizontal sur un titre et un tableau dans l'Unità du 10 juin 1967 :

45

Article de Romano Ledda dans l'Unità du 16 juin 1967.

Panoramique de haut en bas.

780. La véritable histoire
de la pénétration américaine
au Moyen-Orient,

781. de ses rapports avec Israël
et avec le monde arabe

782. sur le fond de ses luttes
pour remplacer les anglais,

783. est encore toute à écrire.

784. Devant le caractère écrasant

785. de la victoire israélienne
sur les régimes vassaux
des anglais,

786. et la secousse donnée à
l'équilibre impérialiste.

787. les « bons offices » américains,
appliqués à le sauver,

788. devinrent un point
de rencontre pour tous,

789. y compris
la bourgeoisie israélienne.

790. Sur la peau des peuples arabes
et avant tout du peuple juif,

791. et au prix
d'une tensión permanente.

792. La solution américaine, fondée
sur une armistice équivoque

793. qui évitait une paix stable,

794. donnait aux américains le rôle
officiel de puissance au M.O.,

795. la possibilité de s'ériger
en arbitres de la tension

796. et en tuteurs d'Israél, mais
aussi des régimes féodaux.

797. L'Angleterre l'accepta

798. parce qu'au fond elle servait
quelques-uns de ses vassaux.

799. Les régimes féodaux
la bénirent, parce que,

800. tenant ouverte
une tension avec Israël,

801. ils avaient
une diversion pour les
ferments internes croissants.

802. La bourgeoisie israélienne
enfin y vit l'instrument

803. pour mettre halte à la
composante anticolonialiste

804. qui émergeait de la lutte
contre les anglais,

805. et pour renforcer le
caractère sioniste de l'état.

806. La déclaration de 1950
— U.S.A., France, Angleterre —

807. symbolise la coïncidence
des divers intérêts.

808. Celle-ci était centrée
sur le principe que

809. « les états arabes et l'état
d'Israël ont tous besoin

810. de maintenir un certain
niveau de forces armées

811. pour garantir leur sécurité et
leur légitime autodéfense ».

812. D'alors la position d'Israël
est caractérisée par la

813. défense du précaire équilibre
impérialiste au Moyen-Orient,

814. donc par la nette opposition
à toute rupture opérée

815. par les mouvements arabes
de libération.

816. Cette ligne ne fut pas
de faire simplement le jeu
des américains ou des anglais,

817. mais elle trouvait
une raison sienne

818. dans le développement interne
de la société israélienne.

9 photogrammes de film noir.

47

Article de Romano Ledda dans l'Unità du 20 juin 1967.

Panoramique de haut en bas.

819. Au cours de ce processus
se dessine une problématique
sociale en Israël,

820. avec les premiers
heurts de classe.

821. La tension avec le monde arabe
continue et voulue,

822. ne réussissait plus

823. à contenir les vrais
problèmes qui émergeaient.

824. Et la bourgeoisie répondait
à ces problèmes par l'idée
d'un « Etat fort »,

825. dans lequel les militaires
commençaient à occuper

826. des postes-clés dans
l'administration
et l'économie,

827. et où on lançait des lois
« exceptionnelles » de sécurité,

828. jusqu'à la loi pour
la limitation du droit de grève.

829. La notion de « ghetto armé »

830. devenait toujours plus
la ligne de la bourgeoisie.

831. Seulement Israël n'était plus
un ghetto. Tout au contraire.

832. La crise a touché
le moment le plus aigu
dans les derniers mois.

833. La production est tombée
d'un accroissement annuel
de 10 % à 1,6 %.

834. 40 % de la construction
se sont arrêtés.

835. Les faillites bancaires
se sont multipliées.

836. Les salaires ont été bloqués
tandis que les prix sont
montés aux étoiles.

837. Les chômeurs sont montés
de 35 060 (1965) à 100 000.

838. La bourgeoisie et
le gouvernement répondaient

839. comme répondent normalement
les bourgeoisies capitalistes :

840. démantèlement
des exploitations
les plus frappées,

841. et concentration monopolisante :

842. aides d'Etat à
l'industrie pour l'exportation

843. et compression
de la consommation populaire.

844. Et depuis un an Israël
voyait le fait nouveau

845. de l'extension des grèves
et des luttes sociales,

846. indépendamment et contre
la volonté de l'Histadrout.

48

Panoramique de gauche à droite d'environ 300°, partant de Fortini toujours assis comme aux plans 34, 35, 36, 37, 38, 39, mais cette fois de loin et davantage de face.

— quittant la maison et la terrasse pour atteindre la mer et finalement retrouver la colline des plans 34, 35...

Fortini en direct :

847. Si la parole révolution

848. n'était
quasi ridicule par l'abus,

849. il faudrait dire qu'aujourd'hui
l'action révolutionnaire

850. doit être même plus
réformiste que le réformiste,

851. apparemment myope,

852. dédiée à
de petites œuvres certaines,

853. à fabriquer
des diamants ou des silex

854. artificiels et meurtriers,

855. à saboter minutieusement,

856. à détruire avec patience
mais jusqu'à ras de terre.

857. S'attirer quelque aboiement
ou quelque morsure

858. est vraiment chose sans
mérite ni démérite. Il faut

859. vouloir bien autre chose ;
et avant tout croire,

860. comme disait Lénine,
que pour chaque situation

861. existe une voie de sortie et
la possibilité de la trouver.

862. Et c'est-à-dire que
la vérité existe, absolue

863. dans sa relativité.

49 Générique final

Nagra:
Jeti Grigioni

Fondu

Eclair-Coutant:
Renato Berta
Emilio Bestetti

Fondu

Assistenti:
Leo Mingrone
Gabriele Soncini
Gregory Woods
Bernard Mangiante

Fondu

Produzione:
Straub-Huillet

La notion de plan et le sujet du cinéma



To tea de S. Dwoskin

Les deux regards

par
Pascal Bonitzer

La question du plan, du point de vue de ce qu'on appelle les « grosseurs » (on sait qu'il y en a d'autres) pourrait se résumer ainsi : le grossissement des objets, l'isolement de détails dans les plans rapprochés, les gros plans, les inserts, la vision d'ensemble dans les plans lointains, ne sont la plupart du temps aucunement l'expression de l'éloignement ou de la proximité d'un observateur incarné ou non dans le film. « Rapprochés » ou « lointains », les plans ne sont en général pas, ou du moins pas seulement, l'indice d'une proximité ou d'un éloignement dans l'espace des choses, dans l'étendue — car cette proximité ou cet éloignement ne sont à proprement parler ceux de personne.

De même, les prises de vues en mouvement, panos, travellings et grues, n'expriment le plus souvent pas les déplacements dans l'espace d'un observateur auquel la caméra se serait substituée (« caméra subjective »), mais les trajets d'un regard sans nom, sans personne — puisque, n'étant pas (sauf « caméra subjective »), celui d'un personnage, il n'est pas exactement non plus celui des spectateurs (celui des spectateurs se voit plutôt réglé, régi par lui), ni celui de l'opérateur ou du réalisateur. Personnages, acteurs, spectateurs, opérateur et réalisateur y sont bien impliqués, de diverses façons, mais ce n'est proprement celui d'aucun : il manque à chacun.

Ce regard, « qui », donc le pose, le porte ainsi sur les choses ? Et cette question même a-t-elle un sens ? Est-elle tout à fait oiseuse ? Quelque chose me paraît indiquer que non, qu'il y a bien un sens à poser la question : c'est l'existence d'une loi très générale (qui ne vaut pas seulement pour les films de fiction comme le prouverait le seul exemple de l'école documentariste anglaise de Grierson, sur laquelle d'ailleurs a paru un ouvrage de langue anglaise dont le titre n'est autre que l'énoncé de cette loi), dont le principe revient à refouler la possibilité même de cette question. Cette loi, qui concerne les acteurs, les figurants et quiconque se trouve dans le champ d'une prise de vues (sauf exceptions dont je vais parler), s'énonce sous la forme de l'impératif fameux : *ne regardez pas la caméra.*

Tous les figurants de cinéma connaissent l'injonction. Pas de regard-caméra ! C'est le b-a, ba. Il ne faut pas regarder la caméra. Pourquoi ? Parce que, bien sûr, ça se verra sur l'écran. Et alors ? Alors, les spectateurs « sentiront » le tournage. Et c'est ce qu'il ne faut pas. Car le tournage, de la part des spectateurs, est l'objet même du désaveu : ce n'est pas, en effet, qu'on ne sache pas que le film est tourné, fabriqué, que c'est un artefact, mais c'est que de ce savoir, on ne veut rien savoir. On « sait » qu'il y a dans le film de la différence, du pas-tout — on sait qu'on ne nous montre pas tout et que dans ce qu'on ne nous montre pas, dans ce qui ne peut pas être montré, il y a sans doute de quoi démentir ce qui est montré, mais justement, c'est de ce démenti (la vérité) qu'on ne veut rien savoir. Il faut, comme le dit Bazin, « que nous puissions *croire* à la réalité des événements en les *sachant* truqués » (*Montage interdit*, c'est lui qui souligne). Et ceci, encore une fois, ne vaut pas seulement pour le cinéma dit de fiction.

Si donc le plus frêle figurant perdu dans un coin du champ jette le plus bref coup d'œil à la caméra, une fissure, un trou apparaît dans le tissu filmique et c'est toute sa « réalité » — cette « réalité des événements » que quelque part on sait truquée — qui menace de fuir par ce trou comme le contenu d'un tonneau par sa bonde. Il y a donc, en ce point occupé par la caméra et que la plupart des films aveuglent, de quoi faire obstacle à ce que le film se file si l'on peut dire sans accroc, à ce que le regard soit satisfait. Quel est cet obstacle ? Est-ce la caméra elle-même ?

Oui sans doute, mais est-ce en tant qu'elle est la trace, l'indice du tournage, ou le substitut du spectateur ? Le « regard-caméra » n'est pas seul symptôme par quoi se trahit cette présence hétérogène de la caméra au film : un mouvement tremblé ou brutal, dysharmonique, où l'image vacille, des taches de soleil à contre-jour etc. ne révèlent pas moins la matérialité hétérogène de l'appareil, or ces effets ne font pas l'objet d'une prohibition aussi impérative (même si cette prohibition connaît des transgressions, cf. infra) que celle du « regard-cinéma ».

A cette prohibition il y a d'ailleurs une contre-partie positive, la face positive de la loi en question : « ne pas regarder la caméra » se traduit aussi, pour les acteurs et selon la composition du plan, par « regarder à côté », à un angle déterminé de l'axe de l'objectif. Ainsi le regard de l'acteur se trouve-t-il fixer quelque chose ou quelqu'un qui n'existe pas nécessairement étant hors du champ mais qui, de se situer de toutes façons *au-delà* de l' « obstacle » de la caméra, peut être n'importe quoi mais n'importe quoi *dans* le film : de l'homogène. Un recadrage, un contrechamp, permettra de « concrétiser » comme dit Noël Burch (voir *Nana ou les deux espaces* in *Praxis du cinéma*, NRF) cet objet homogène du regard, et qui peut d'ailleurs être un regard en retour. Mais le regard hétérogène, inassignable, de derrière la caméra restera ainsi refoulé, au-dehors, et, le raccord effaçant les traces de la coupure d'un plan à l'autre, assurant la suture de l' « énoncé » filmique, la question de la provenance de ce regard (question de l' « énonciation ») sera oubliée.

Ainsi, ce n'est pas seulement la présence matérielle de la caméra, point de consistance de l'espace du tournage, qu'il s'agit d'occulter, mais surtout ce regard hétérogène, ce regard en plus, ce regard sans nom, sans personne, dont elle est le support, l'agent technique. Le lieu de ce regard n'est pas déterminable en termes topographiques, et les « plans subjectifs » dans lesquels la place du sujet voyant et celle de la caméra se trouvent confondus, ne font à cet égard qu'élider le problème. Ce lieu inassignable est celui du désir, ou de son objet.

Le regard-caméra, le regard dans l'objectif est en effet, s'il est involontaire, un lapsus où se trahit le désir : celui de l'Autre, hors champ. La fonction de la suture narrative et des regards à côté de l'objectif est de barrer ce désir de l'Autre réel, pour en reporter la charge au champ de la représentation imaginaire [1].

Quand l'acteur ou le figurant regarde dans l'objectif, il en résulte aussitôt une sorte de blocage, de mortification de la narration où cet acteur, ce figurant, se trouve engagé comme personnage. Cette « mortification » peut être brève, quasi-imperceptible, mais l'effet est celui d'une levée du masque, d'un bref dépouillement de la *persona*, où l'acteur se montre nu sous le regard d'un autre, qui n'est pas dans le film puisqu'il le dirige.

Il arrive aussi, bien sûr, que le regard-caméra, la levée du masque, soient volontaires, soient des effets maîtrisés. Ce moment où l'acteur dépouille le personnage peut être réinvesti d'une fonction par exemple didactique, comme chez Brecht, quand Arturo Ui arrache sa perruqe à la Hitler et s'avance sur le devant de la scène pour dire face au public : « le ventre est encore fécond... » Mais le didactisme n'en est pas moins une mortification de la narration, de la fable, une façon de dire : voyez, ce n'est qu'une fable, une métaphore, mais à présent, le réel vous fait face. *Che vuoi* ? Que veux-tu ? Quel est ton désir (celui des opprimés, ou des oppresseurs) ? est la question que mime l'art didactique auprès du public, — et c'est pourquoi d'ailleurs c'est si foncièrement déplaisant, souvent si proche de l'abjection, car comment ne pas penser que si l'on s'arroge le droit d'interpeler ainsi les spectateurs, c'est pour éviter, soi, d'avoir à répondre à une semblable question ?

1. Je suis contraint de me limiter au cinéma. Le regard-caméra à la télévision pose évidemment d'autres problèmes, notamment politiques (journal télévisé et conférences présidentielles au coin du feu). La différence fondamentale avec le cinéma, là où la télévision ne fonctionne pas sur le modèle du cinéma (dramatiques), c'est que le regard-caméra y est au contraire « naturel », et davantage : essentiel. La télévision ne connaît pas de contrechamp. Ce qui vient à la place, c'est le *feed-back* (Guy Darbois, etc.). Le partenaire est désigné : c'est, sans équivoques sinon secondaires, la collectivité des télespectateurs. Mais il s'agit, à l'inverse du cinéma (où, si les spectateurs sont interpelés, c'est un à un et sur le fond de leur impuissance), de conforter cette collectivité dans l'illusion qu'elle constitue un *pouvoir* (Guy Darbois, encore).



Vent d'Est



Danièle Huillet et le chat Misti dans *Enleitung*

Dès que, soit au théâtre, soit au cinéma, quelque chose intervient de cette provocation directe du regard — défi ou demande envers le public — j'éprouve le sentiment confus, mais pénible, que *le jeu est bloqué*, la liberté (la mienne ?) menacée, qu'une discrétion enfin est rompue et qu'au nom de la vérité peut-être, c'est le pire qui est recherché.

Ce n'est pas toujours le cas. L'intensité de la fiction peut au contraire se trouver redoublée. Ainsi, la plus belle scène et la plus célèbre de *Monika*, est celle où avec, je crois (ma mémoire n'est pas exacte), un léger travelling avant, elle jette à l'objectif un long regard, de défi, dont la signification est claire : elle sait qu'elle va commettre le pire, et c'est en toute conscience qu'elle s'apprête à en jouir. Mais on voit que, dans ce cas précis, la fiction sans doute est suspendue, mais non pas brisée — Harriet Anderson ne dépouille pas le personnage de Monika, c'est Monika elle-même qui, regardant l'objectif, défie la loi dont il est le signifiant aveugle (car la loi est off, par définition). Il se produit une sorte d'incandescence, où vacillent les conventions narratives du cinéma. Mais rien n'est brisé.

Il en va tout autrement dans la séquence de *Vent d'Est*, de l'acteur présenté comme tel (« c'est un séducteur », nous avertit une voix off agressive) et qui interpelle en italien directement les spectateurs, les invitant à le rejoindre sur l'écran. Ce procédé n'est possible qu'à se fonder sur les débris d'une narration, en l'occurence ce « western italien » dont le projet était à l'origine du film et dont celui-ci n'utilise que les oripeaux réduits à une fonction de signes. Toute vraisemblance est abolie, c'est le vrai qui est en cause, dans la dénonciation du semblant, voire du mensonge, qui régit la représentation cinématographique, et dont tout le monde (réalisateur, techniciens, acteurs et spectateurs) est complice. D'où l'impression qu'on en retire : que les règles du jeu ne sont pas respectées, que plus rien n'est possible, et les réactions subséquentes de gêne, d'ennui, ou plus fréquemment de colère.

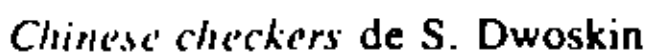
Qu'en est-il donc de cette « liberté menacée » dont je parlais plus haut à propos de tels procédés ? C'est bien de ma liberté de spectateur qu'il s'agit : celle de me couler à mon gré dans le flux d'une narration vraisemblable, mais surtout de m'identifier à ces trajets plus ou moins compliqués du regard que matérialisent les mouvements d'appareil et le montage des plans. C'est le plaisir de voir, la *Schaulust*, qui se trouve ainsi menacée par une sorte de défi, de contre-regard : l'œil dans l'objectif, c'est le mauvais œil.

On pourrait, de là, proposer l'axiome suivant : dès que, au cinéma, un acteur se trouve regarder délibérément dans l'objectif, il y a dé-sublimation, déliaison de la pulsion (scopique).

De cette désublimation qui met à nu la nature pulsionnelle des mouvements d'appareil et du jeu des plans (rapprochés ou éloignés), les films de Dwoskin présentés récemment à l'Olympic constituent un exemple frappant. Ils sont tous ou presque fondés sur le même principe : des actrices ou si l'on préfère des « modèles » (terme bressonien que j'hésite tout de même à employer, quoique Dwoskin soit également un peintre, d'après ce qu'on dit ; le terme le plus approprié serait peut-être celui de « victimes », que Lyotard emploie dans *L'acinéma*), des actrices donc, parfois des hommes mais étrangement féminisés, dans une seule pièce close, plus ou moins dénudés, s'exhibent dans une pantomime érotique — sans jamais passer franchement à un acte sexuel quel qu'il soit, masturbation, coït ou fellation, quoique souvent ces actes soient amorcés ou mimés — en faisant face à l'objectif, la caméra étant tenue, suppose-t-on, par Dwoksin lui-même. Leur regard est presque constamment

tourné vers lui, qui nous est caché et qu'aucun contre-champ (sauf, fugitivement, dans *Behindert*) ne vient intégrer à la scène — vers lui qui est au-dehors, off, et donc aussi, d'une certaine façon, vers la salle, vers nous, qui sommes également off, et intéressés, voyeuriquement, à ces filles nues, travesties, parfois peinturlurées.

Il n'y a pas de narration, du moins pas de développement dramatique. D'ailleurs, la plus grande partie de ces films est muette, avec une bande musicale off assez élémentaire et obsédante. A proprement parler, il ne sa passe rien, sinon des déshabillages et des demi-étreintes, des caresses équivoques et des gestes de provocation érotique (effets de langue, etc.) pour l'objectif ou celui qui se trouve derrière. La tension érotique de ces films, par exemple *Central Bazaar*, n'en est pas moins forte.


Chinese checkers de S. Dwoskin



L'intérêt théorique de ces films est de mettre en évidence, de leur dispositif, les deux pôles du regard qui opère dans le cinéma. Ces deux pôles sont : a) le *regard caché*, que désigne la position hors champ de Dwoskin, comme opérateur, metteur en scène et voyeur ; b) le *contre-regard*, le défi, la provocation exhibitionniste des actrices qui, dans ces films, *donne à voir*, d'un effet de retour, cette place cachée sinon absente qu'occupent imaginairement les spectateurs.

Nous sommes plus proches ici de *Monika* que de *Vent d'Est*, pourtant. Ce n'est en effet pas directement aux spectateurs que ces regards insistants de défi érotique sont lancés ; mais à quelqu'un que nous ne voyons pas et dont nous pouvons imaginer qu'il jouit, puisqu'il est, semble-t-il, dans la posture du maître de cérémonie. Cette imagination seule entretient la tension érotique de ces films.

Il faudrait donc distinguer entre deux regards dans l'objectif, quand le contrechamp n'est pas donné dans le film, c'est-à-dire quand la figure de l'un des partenaires demeure cachée : un regard « féminin », qui s'adresse à l'autre en tant que maître, metteur en scène, et confirme le spectateur à cette place imaginaire ; c'est le regard de Monika ou des acteurs-actrices de

Dwoskin. C'est aussi, sans doute, le regard de Gide dans une séquence du film de Marc Allégret qui avait frappé Bazin, « la prise où Gide regarde fixement la caméra, laisse échapper une plainte excédée : « Coupez ! ». Alors la salle entière respire, chacun s'agite dans son fauteuil, l'orage est passé ». (*Qu'est-ce que le cinéma ?* I, p. 74). Il s'agit, somme toute, d'un regard dont le sens dernier est la soumission, soumission à l'ordre du cinéma, et c'est bien, paradoxalement, le sens du « Coupez ! » de Gide : la preuve, c'est qu'Allégret l'a conservé. Aussi respire-t-on : la place du maître imaginaire, un instant menacée, se voit confirmée : « gain de réalité ». Gain de jouissance.

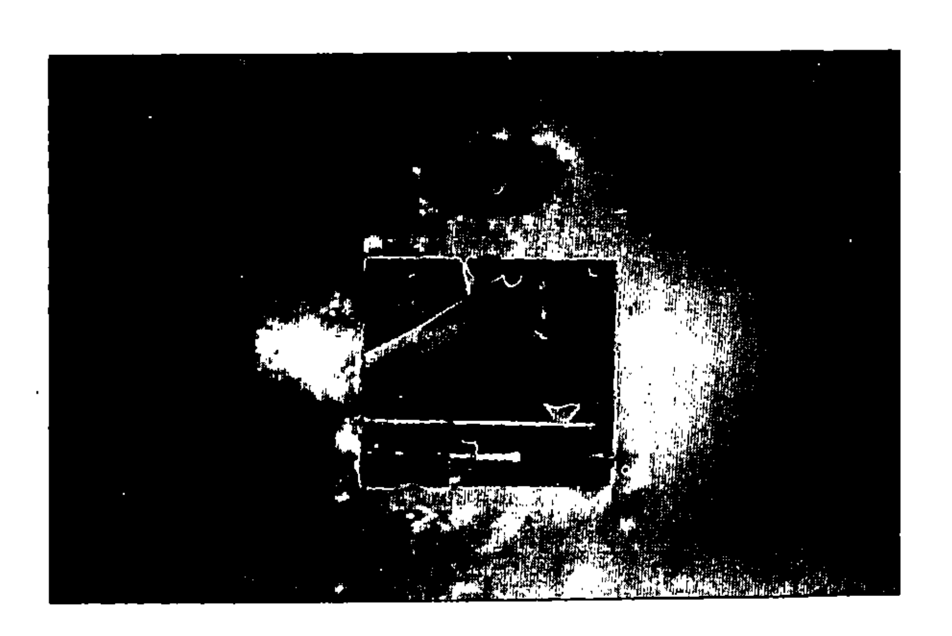
Quant à l'autre regard — que j'ai pointé dans *Vent d'Est*, mais qu'on trouve dans d'autres films de Godard, qu'on trouve aussi chez Straub et quelques autres cinéastes d'avant-garde — c'est précisément cet « ordre du cinéma » qu'il menace et met en question. C'est qu'il est adressé, non plus, à travers l'objectif, à un metteur en scène et un maître, mais à la collectivité des spectateurs, interpelés comme tels. Un tel regard est le signe, non d'un suspens, mais d'une rupture du tissu de la fiction cinématographique, ou plutôt — comme cette rupture est impossible en fait — de sa tentative. L'acteur n'est là que le truchement de l'auteur, qui se met soudain à parler, presque, à la première personne ; l'acteur, autrement dit, ne fait alors office que de *shifter*. Il arrive d'ailleurs que les auteurs se placent eux-mêmes devant la caméra (c'est le cas, par exemple, dans *Einleitung* de Straub et Huillet, avec le chat Misti). Que se passe-t-il alors ? Quelque chose comme : *on déchante*. C'est qu'on déchoit, en réalité, d'une posture imaginaire de maitrise. D'où les résistances que l'on sait, et qui ne sont évidemment pas sans rapport (qui ont même le plus grand rapport) avec ce qu'on appelle ainsi dans la situation psychanalytique.

(J'ai dit plus haut que cet « autre regard » était au bord de l'abjection. Il s'en faut en effet d'un rien qu'il n'y choie : il suffit pour cela que le jeu soit garanti, sans risque, que celui que j'appelle l'auteur du film s'estime en possession d'un savoir suffisant concernant la position des spectateurs et se contente d'exercer ce supposé savoir. Ce qu'on nomme le brechtisme est *parfois* de cet ordre d'abjection.)

Ces deux regards supposent, on le voit, deux discours (au moins). L'un de faire du regard l'objet du fantasme, l'*agalma*, le plus-de-jouir chatoyant dans l'œil de la femme, est un discours de maîtrise (maîtrise du cinéma, maîtrise sur les acteurs, sur le public... Bergman, Fellini de façon explicite, cf. les dessins de Topor dans son *Casanova* ; et Dwoskin qui donne la vérité du dispositif en accentuant la scission entre champ et hors-champ). L'autre, où le regard dans l'objectif constitue le symptôme d'un blocage, d'une paralysie du corps cinématographique et s'adresse aux spectateurs comme garants de l'ordre du cinéma, s'apparente plutôt au discours de l'hystérique, si « l'hystérique force la « matière signifiante » à avouer » (J.L., *Scilicet* 6/7). Qu'énonce-t-il, sinon le semblant de l'autre discours ? Aussi a-t-il effet de vérité (Godard, Straub). Mais la contrepartie est l'insatisfaction qui résulte de ce refus du semblant, du fantasme, — insatisfaction principielle, essentielle, puisque structurale de ce cinéma.

Faut-il marquer, pour cet autre discours, désir du cinéma, une préférence ? Sans doute, eu égard surtout à la décrépitude patente du cinéma de maîtrise (voir par ex. *Providence*, où cette décrépitude a le mérite de s'avouer). Sans doute aussi dans la mesure où le cinéma « hystérique », mettant en cause l'ordre du cinéma, se condamne à le révolutionner : d'où les effets si nouveaux, les formules inédites de production aux deux sens du terme (sociale et signifiante) dont les films de Godard, de Straub, sont l'expression.

Pascal BONITZER



Notes sur la place du spectateur dans la fiction de gauche (A propos de *Le juge Fayard dit « le sheriff »*)

par
Serge Toubiana

L'inspecteur de police, joué par Philippe Léotard, s'adressant au juge Fayard, dit : « Il faudrait donner un bon coup de balai ! ». Et Patrick Dewaere, naturellement, réplique : « Eh bien, balayez mon vieux, balayez ! ». Cette phrase du dialogue du film de Boisset résume bien les choses : si on déplace un peu la réplique, en la retournant sur le cinéma, cela peut devenir quelque chose comme : « Et bien, fictionnez, mon vieux, fictionnez ! ». Sous-entendu : faites votre travail, faites appel à la fiction pour éclairer toutes les zones d'ombre, toutes les plaies : ailleurs, il doit bien se trouver quelqu'un qui se charge des remèdes.

Le film de Boisset vient s'ajouter à la liste, déjà longue, des films français, italiens, ou franco-italiens, de « dénonciation ». C'est là un phénomène qu'il faut bien ramener à notre époque : l'époque que nous vivons demande qu'un film comme *Le juge Fayard dit « le sheriff »* soit fabriqué, montré, assez vite oublié car assez vite relancé par un autre film, qui se chargera de faire fictionner d'autres institutions.

Par commodité, nous regroupons des films comme *Le juge Fayard* ou *Cadavres exquis* sous le label « fiction de gauche » : des films qui se proposent de

balayer, fictionnellement, toutes les institutions bourgeoises en crise, de dénoncer le mauvais fonctionnement du pouvoir, et de servir ou de cautionner une relance de ces institutions, dès lors gouvernées par un autre pouvoir : celui d'une gauche dont le programme aussi bien que les hommes chargés de le mettre en application sont prêts à se mettre en place, à la place espérée prochainement vacante.

Il s'agit bien de balayer la société, de faire un long panoramique sur ses institutions, de les badigeonner de la fiction, leur donner deux coups de peinture, l'un de couleur noire pour dire que tout va mal, l'autre en couleurs pour dire que tout peut aller bien (cette dernière coloration se fait souvent en pointillé, pour l'intelligence de la cause).

Peindre le cinéma aux couleurs de la France, aux couleurs d'un discours réformiste maintenant hégémonique : ce que déjà *Tout va bien* mettait en scène, il y a quatre ans, annonciateur dérisoire de ce qu'allait devenir le cinéma politique français.

C'est là le symptôme qu'une redistribution du et des pouvoirs se joue, se trame dans toutes les institutions sociales et politiques, qu'une relève qui n'en peut plus d'attendre que ça lui tombe dans les mains, tout cuit, sur un plateau, est prête à se mettre au travail.
En attendant ces changements, la fiction est le meilleur moyen pour en entretenir le désir, pour valider et conforter les espoirs.
Avant le changement, il faut faire vivre l'idée du changement.
La fiction de gauche travaille aujourd'hui à faire miroiter d'autres valeurs, d'autres discours, à l'alluvionnement d'une doxa de gauche, d'une nouvelle majorité, c'est-à-dire à la mise en place d'un régime qui confère aux nouvelles idées, *d'emblée*, statut d'évidences.
Il ne faut pas seulement questionner, critiquer, ou disqualifier un pouvoir, il faut surtout proposer, remplacer, prouver qu'un autre pouvoir existe, à l'état de possible, est présent, responsable à gouverner.

Y compris à gouverner la fiction. Ce qui explique le recours exclusif au cinéma de l'action, aux lois fictionnelles du cinéma hollywoodien : héros hollywoodien, c'est-à-dire, personnage auquel il (le spectateur) n'est pas demandé de se définir, puisqu'il est celui à partir duquel se déroule le fil de la fiction. La place de l'enquêteur (policier, journaliste ou juge) est bien la place idéale, privilégiée, du cinéma de dénonciation, puisque c'est la place qui confond en elle celle du spectateur, celle du metteur en scène, et celle où convergent toutes les intensités, tous les flux de la fiction : la place de tous les désirs du spectateur. Il n'y a de fiction que parce que le héros (*à notre place*) prend les risques d'aller fouiner quelque chose dans les institutions où visiblement ça cloche.

A cette place, naturellement, s'incarne la figure du justicier, du *bon représentant de la loi*, d'un sujet d'une métonymie possible : si le juge Fayard est honnête, une justice à la mode Fayard serait honnête ! Donc si ça cloche, ce n'est peut être pas si visible qu'on le croit : le héros, le juge Fayard, est celui qui rend *visible* la crise cachée, enfuie dans le non-dit des appareils, qui rend manifeste ce qui n'est que latent dans la société des institutions. Son rôle s'arrête là, il est toujours le héros sans cause du cinéma hollywoodien, le personnage sans discours, celui qui ne consiste qu'à faire émerger les discours autres, qu'à faire *avouer* la crise, qu'à mettre en scène le socius en crise.

Qu'il ne fonctionne pas au discours, une réplique au tout début du film l'annonce, le dit une fois pour toutes au spectateur. Sa secrétaire, nommée Pichon dans le film, lui prononce une fois le mot « juges rouges ». Et Patrick

Dewaere la fait taire, ce qu'il va faire tout au long du film d'ailleurs, en lui disant : « Y a pas de juges rouges, Pichon, il n'y a que des juges qui font leur travail ! ».

Pour lui, interdiction de *nommer*, de référer sa pratique à du discours (il n'y a qu'à voir l'antipathie spontanée que dégage l'acteur Jacques Spiesser, « juge rouge » du Syndicat de la Magistrature) celui qui tient le discours — de façon très tactique — de sa pratique : deux mots le définissent, et dans son jeu d'acteur, et dans son rôle, ici de bon-juge-à-bonne-idéologie : « appellation contrôlée »). Interdiction de greffer sa pratique d'un code, d'une étiquette, de la dénoter d'un point de vue. Il faut « naturaliser » sa pratique pour mieux cerner qu'il agit sous l'emprise de la Loi.

Si l'on pose la question : qu'est-ce qui fait courir le juge Fayard ? On ne pourra pas dire que c'est le sentiment de l'injustice, ou une quelconque révolte contre le pouvoir, on ne pourra pas rappliquer sa pratique sur quelque surface de lecture politique facile. Cette lecture politique immédiate, il faut laisser le soin au spectateur de la faire, le laisser mettre des noms là où il en manque. Mais surtout ne pas lui faire pointer ce qu'il en est, chez le juge Fayard, d'un fonctionnement hystérique par rapport à la Loi. Ce pointage remettrait en question, bien évidemment, toute la structure fictionnelle, signifierait la mise à plat de tout l'efficace du cinéma hollywoodien.

Pour cerner mieux cet efficace, disons simplement que ce cinéma ne se supporte plus d'exposé didactique, n'a plus besoin de convaincre la salle ou de diviser les spectateurs ; au contraire, il doit conforter l'idée qu'il existe une majorité (de pratiques, de discours, de sujets) à rejoindre, et qu'il suffit pour cela de suivre les tracés du pointillé dessiné par le héros.

L'idée du *pointillé* est importante. Là encore, prenons un exemple. Partons de l'analyse de ce qui est arrivé au film de Boisset à sa sortie dans les salles parisiennes. Le SAC (Service d'Action Civique), mis en cause nommément dans le film, dans les dialogues, porte plainte et demande la suppression de certaines scènes, la coupure des dialogues où il est mis en question. Les producteurs du film « reculent », et le mot « SAC » n'est plus prononcé à l'écran. Comme le film a été construit, en partie, autour de la dénonciation de ce mouvement, il reste que, à l'état de traces, de manque, pour le spectateur, un mot brille par son absence. (N'oublions pas l'énorme publicité autour de ces coupures !). Bip ! Bip ! La lecture est immédiate. Ce qui n'est plus dit à l'écran, et qui reste à l'état de manque, de blanc du dialogue et de la fiction, est massivement repris dans la salle. Toute la salle s'unit, dans un même mouvement, pour lire ces pointillés du discours de dénonciation. Et il n'y a qu'une lecture possible, automatique, et chaque spectateur est mis dans la position de faiseur de « mots croisés » : un mot à la place de trois lettres qui manquent, qui désignent une police parallèle aux méthodes le plus souvent brutales, opérant pour le compte d'un grand parti de la majorité. Comment l'unanimisme ne fonctionnerait-il pas ?

Cette intrusion de la justice dans le film de Boisset donne satisfaction à la personne « morale » qui s'est sentie bafouée. Mais, en même temps qu'elle morcelle le message politique dénonciateur produit par les auteurs du film, elle en délivre par là-même la vérité. Elle en apprend à Boisset et à ses scénaristes plus qu'ils n'en savaient sur leur pratique : il vaut mieux laisser le spectateur remplir les cases vides du discours de la dénonciation, plutôt que lui en offrir tous les termes, déjà écrits, dits, explicités.

Nous pouvons généraliser. Une des grandes techniques de ce cinéma, un des grands atouts de la « fiction de gauche » résident là, dans le fait qu'il est, et

qu'il se donne comme un cinéma d'*alphabétisation* politique du grand public : il rassemble un grand nombre de spectateurs à qui il fait lire un discours de « dénonciation », dont les termes sont déjà largement répandus, connus du public, mais dont la *forme, le mode d'exposition* (= la fiction) sont à même de lui laisser croire qu'il ne sait rien de ses propres connaissances, de ses propres convictions, de ses propres vérités. Car en plus d'être un cinéma d'alphabétisation, il est aussi un cinéma de la paramnésie.

Paramnésie : perte de la mémoire des mots et de leurs signes. Illusion du déjà vu (le Petit Robert).

Alphabétisation et paramnésie vont de pair, sont couplés et complices dans la fiction de gauche (système explicite dans *L'affiche rouge*). Il faudrait d'ailleurs inverser et mettre d'abord la paramnésie, ensuite l'alphabétisation. La paramnésie, c'est cet effet d'effacement de la mémoire que la fiction hollywoodienne induit chez chacun de ses spectateurs.

Le grand cinéma hollywoodien, d'une certaine manière, est celui qui joue de cette fonction. Que ce soit chez Hitchcock ou chez Lang, qui surenchérissent sur le suspense ou sur l'hypnose, qui captent le regard, « endorment » le spectateur, puis « le réveillent », laissent fonctionner le hors-champ comme l'espace qui vient hanter le spectateur, d'une présence, d'un regard, tout contre cette mémoire enfuie du spectateur, comme l'espace qui vient s'inscrire à côté, tout contre cette place de l'amnésie, de l'a-mémoire. Il faut, pour le spectateur regardant leurs films, *tout voir, tout retenir*, ne rien perdre, être captif de l'écran, fonctionner à la rétention des sens et des perceptions, au risque de voir le plus petit décrochage nous renvoyer à une chute, une perte de la mémoire, laissant la place à la culpabilisation.

Culpabilisante aussi, la pratique de Godard, dans un cinéma très différent du cinéma hollywoodien : un cinéma qui se fait fort de réinscrire à tout moment le spectateur à sa place, de lui faire la leçon, et pourquoi pas de lui donner une leçon. Rendre chaque spectateur complice de la pornographie, de la violence, du voyeurisme, puisqu'il en est le sujet privilégié. Le cinéma de Godard n'est pas, n'est plus un cinéma qui fait appel à la « conscience », mais un cinéma qui fait appel à la mémoire ; non pas la mémoire historique, la mémoire des faits ou autre mémoire populaire, mais la mémoire du corps, des gestes, la mémoire des sons et des images emmagasinés dans chaque sujet spectateur.

Godard ne demande plus au spectateur de prendre au mot ses images, c'est lui qui, avec ses images, prend au mot chaque spectateur. Dans *Six fois deux* par exemple, où sont produites, *à la carte*, (par opposition au cinéma que le spectateur choisit *au menu*) les images de personnages à qui Godard demande : dans quelle position veux-tu être filmé, quelle image de toi veux-tu produire ? On se souvient du jeune ouvrier soudeur à qui il demandait : « ça te rappelle quoi, ces gestes que tu fais ? » (on voit le soudeur à l'image en train d'écrire), et qui, après avoir peiné, se souvient des gestes qu'il fait quotidiennement, lorsqu'il soude deux tôles.

Filmer des gens dans une certaine position : métaphore explicite du cinéma porno, dans la position qu'ils occupaient juste avant de pénétrer dans une salle de cinéma. D'où ce malaise du spectateur devant une telle pratique : mise à la question, danger dans la salle de cinéma, mise en abîme de l'imaginaire, réinscription violente de l'être-là du spectateur. La mémoire, chez Godard, c'est le temps infime — imaginaire — qui sépare, dans l'emploi du temps du spectateur, le temps de travail et le temps de loisir. Godard brouille

les deux temps : à ce moment précis, pour le spectateur, c'est la perte de la mémoire.

Tout le dispositif cinématographique s'inscrit dans ce léger déplacement qui fait se déshabiller le spectacteur de son imaginaire, avant d'entrer dans une salle de cinéma, et qui le fait se revêtir, lors de la projection des habits de l'autre. Il n'est, dès lors, plus lui-même.

Il n'y a que le désir qui puisse laisser opérer, en toute innocence, ce *travestissement*, et qui fait de chaque spectateur, au même titre que les personnages de la fiction, un acteur.

On peut dire, dès lors, que le « cinéma politique », « la fiction de gauche » mettent sans arrêt les pieds dans le plat. En ce sens qu'ils ramènent, naturellement, subrepticement ou au contraire bruyamment, violemment, le spectateur-acteur dans la peau du spectateur-sujet, en jouant de ces effets de déplacement à rebours. C'est ce qu'on pourrait appeler les effets-retour de l'adhésion à l'écran, de l'investissement dans la fiction, sur les personnages. On a trop coûtume d'opposer l'investissement et la distanciation. Comme si un film ne fonctionnait que sur l'un *ou* sur l'autre. Avançons plutôt que le fonctionnement du spectateur se découpe en autant de parcelles d'investissement que de parcelles de rejet, de moment d'amour de l'écran et de moments de haine. Ce que dévoile le cinéma-catastrophe, ou plus finement encore, le cinéma publicitaire.

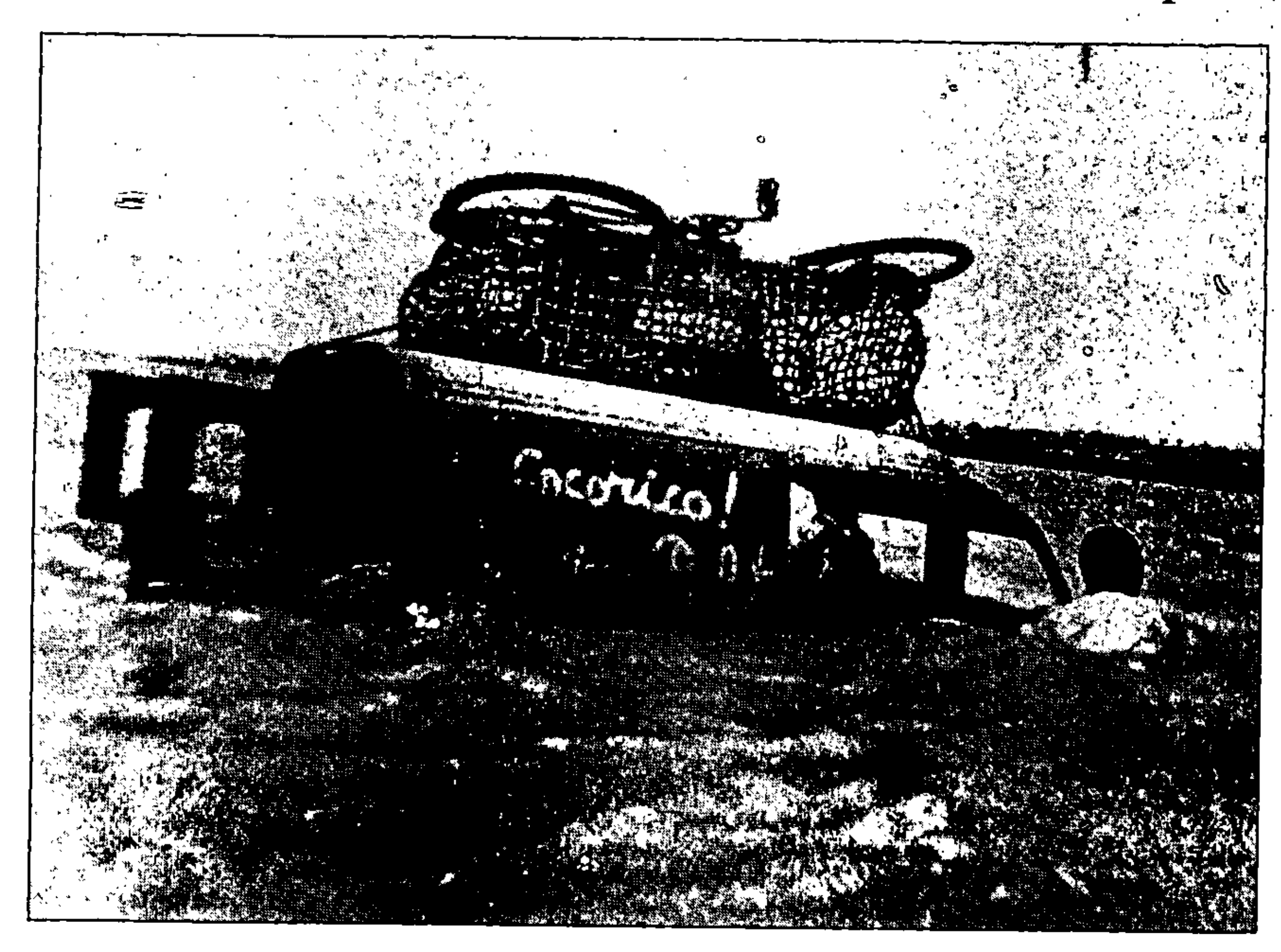
Pour les besoins de l'alphabétisation politique, il y a une nécessité (né-cessité) de re-marquer le spectateur par des effets ou des illusions de déjà-vu. L'usage massif du stéréotype dans le cinéma de Boisset (et particulièrement dans *Le juge Fayard dit « le sheriff »*) est à interroger à cet égard. Comme symptôme de cet effet-pointillé dont nous avons parlé, qui ramène, pour son plus grand plaisir, le spectateur à sa mémoire. C'est ce que j'ai tenté d'expliquer plus haut avec le bip ! bip !, résultant de la coupure du mot « SAC ». Le stéréotype (et nous entendons par stéréotype ce qui dans les dialogues comme dans les situations fictionnelles, les images, relève d'une lecture hâtive de la «Une » des journaux et des magazines d'information, pour qui tout événement politique s'égalise à un fait divers, pour qui tout événement politique se parle dans le langage du fait divers), c'est ce qui, pour le spectateur-acteur pris dans son désir de fiction, fait accroc et le ramène brusquement à du discours connu, ce qui vient pointiller ou perforer son imaginaire d'autant d'effets de reconnaissance, lui rappelant à intervalle régulier que la fiction se soutient bien d'une certaine réalité.

Il y a comme ça, entre le spectateur de désir et le stéréotype du discours (disons la perforation du discours filmique d'autant d'effets de raccrochage du spectateur à la réalité), tout un jeu du Fort/Da, du va et vient, un aller-retour du spectateur : une fois dans la fiction, projeté sur l'écran, *mis hors de lui*, une autre fois, grâce à une technique du parachutage, ré-amarré à sa place, à sa réalité.

Il faudrait dégager une seule idée peut être, qui serait celle-ci, qu'il existe dans toute fiction un *certain parcours du spectateur, une trajectoire*, qui, dans le cas de la « fiction de gauche » traverse, *simultanément*, les mécanismes du cinéma, disons du dispositif-cinéma classique (Hollywood reste la référence de rigueur), ainsi que les mailles de l'énonciation du discours politique.

(à suivre)

Serge TOUBIANA



Cocorico, Monsieur Poulet

Quoiqu'on en pense, il faut reconnaître que la 2 CV « Cocorico » de Monsieur Poulet est mal traitée. D'abord elle est grimée, dépouillée (de tout prestige entre autre), démontée et déformée ; soumise aux quolibets.

Puis elle est mise à l'épreuve de l'eau, du fleuve Niger lui-même et ceci à plusieurs reprises. Et finalement soumise à l'épreuve du Niger en bloc et là c'est autre chose. Car, après tout, des milliers de voitures dans le tiers monde se voient infliger des traitements semblables. Tous les constructeurs vous le diront, dans le tiers monde les voitures sont très vite détériorées (ça n'est pas pour rien qu'on l'appelle la zone des tempêtes), mais, une fois détériorées, c'est là qu'elles durent le plus longtemps. Il y a un rituel d'intronisation qui se répète à chaque acquisition (et quel que soit l'acquéreur : du paysan au diplomate, la culture réagit en bloc), qui rend malade les concessionnaires et pour le moins étonne les touristes : une sorte de rupture des connexions traditionnelles qui imprime sur le corps de la voiture et jusque dans les moindres tubulures une marque radicale, y trace les empreintes floues d'une culture ou d'une revanche, *préalables* à tout usage. Comme une attaque systématique des connotations du véhicule pour le livrer à de la pure dénotation ; c'est que dans le tiers monde les voitures y servent encore à quelque chose.

« Les aventures de la voiture dans le tiers monde » : ça pourrait faire un excellent film publicitaire pour n'importe quelle marque ; certains y voient, non sans en être amusés, un effet possible du dernier film de Rouch (et le premier de Dalarou).

Mais la 2 CV « Cocorico » de Monsieur Poulet subit bien plus qu'un mauvais traitement et même qu'une hyper-utilisation des possibilités *offertes* par la 2 CV. Citroën ; c'est une voiture qui s'offre particulièrement au bricolage, au démontage, au dénotable. Voiture des jeunes et des bonnes sœurs, des instit' et des retraités, des marginaux intégrés du système qui en usent avec respect, c'est-à-dire dans les limites prévues.[1].

Aussi, hyperbricoler la 2 CV, la pousser jusqu'au delà de ses limites d'« adaptation » à toutes les situations, c'est encore jouer le jeu du code, de la marque ; ça commence tout de même à être drôle. Mais l'essentiel dans *Cocorico* est ailleurs ; la fable ne porte pas sur les prouesses de la voiture (victorieuses ou catastrophiques) mais rend caduque sa promesse essentielle, celle de transformer une matière incomparable : *l'espace et le temps*. La voiture, c'est ce qui raccourcit les distances et rentabilise le temps ; elle raccorde l'une et l'autre sur une troisième dimension, la sienne. C'est cette transformation qui est rendue impossible dans *Cocorico, Monsieur Poulet*, par *volatilisation*, c'est le cas de le dire, de la matière première, espace et temps indécidables.

L'espace par exemple, l'espace de la fiction, ça n'est plus un lieu fixe pour l'action ; c'est, disons, une zone d'errance indéterminée et *démontable*, et même déplaçable à merci. Il y a cette minute terrible dans le film où Damouré et Lam se réveillent un matin et s'aperçoivent que l'espace s'est déplacé, que le village auquel ils étaient parvenus la veille au soir, est parti pour ailleurs, laissant sur place la voiture endormie. C'est l'espace qui circule et la voiture qui tourne à vide : ça rappelle ce vieux trucage du cinéma où, pour donner l'illusion d'une voiture roulant sur une route, on filme la voiture immobile en premier plan, les acteurs à l'intérieur, et l'on fait défiler derrière le film du paysage qu'ils sont censés traverser. Ici ça n'est pas une illusion, c'est un gag : la « technique » immobile, impuissante et le cadre qui se promène ; espace magique en quelque sorte dans lequel *circule* d'ailleurs une diablesse qui se trouve toujours, sans qu'on sache comment, *déjà là* quand la 2 CV arrive[2] ; la technique, l'expert technique, dans une autre scène s'épuise et se retrouve les bras ballants quand, après s'être imaginé qu'il ancrait son catéchisme technologique dans la tête d'un chef de village « éloigné » (c'est comme ça qu'on les appelle), il s'aperçoit que ça n'est pas lui le chef du village, mais un autre, là bas. D'ailleurs est-il bien dans ce village « éloigné » où il croyait être parvenu ? Pas sûr.

Quant au temps, fluide lui aussi ; partis pour une aventure d'un jour, ils restent un an ; il est à l'horizon, lui aussi se défile.

Et finalement la voiture, machine à transformer l'espace et le temps, se trouve déconstruite faute de matière première, plus encore que par l'hyperbricolage qu'elle endure. Mais l'un ne va pas sans l'autre, de même que ce genre de film n'est pas non plus indépendante de la pratique du cinéma de son auteur. Car l'espace, le temps, une technologie, c'est aussi ce qui constitue le cinéma. Au cinéma aussi il y a de la matière espace-temps, préalablement constituée, qu'on transforme en produits finis à travers des opérateurs techniques, idéologiques, esthétiques, pulsionnels ; au cinéma aussi cette opération de transformation est extrêmement codée et intégrée à un processus d'ensemble. Des règles très précises régissent ce passage, ses étapes (scénario-tournage-montage), ses rubriques (fiction, document) et même de plus en plus les différents discours qu'on tiendra dessus.

La pratique de Rouch a toujours été d'explorer de nouvelles catégories en ignorant au besoin les impératifs classiques du cinéma. Sur la question du temps de tournage : un an pour *Cocorico*, sept ans pour *La chasse au lion à l'arc*, treize ans pour *Jaguar*, il y a là quelques signes visibles de contestation.

Mais surtout, par la place qu'il occupe, le cinéma de Rouch a été le lieu de coalescence de flux plus ou moins inconciliables et étranges qui l'ont parfois fait ressembler à la 2 CV « Cocorico ». Certes, sa caméra ne s'est jamais *vraiment* trouvée au centre d'une expérience comme celle que traverse la voiture du film : bien que « participante », « intégrée » etc. elle est toujours restée légèrement décentrée par rapport à l'action et pour cause. Cela dit, ce cinéma a dès l'origine été tiraillé entre des mondes différents : l'Afrique et l'Europe bien sûr, mais surtout la science (l'ethnographie), les sciences (humaines) où la rigueur parait de mise, qui traite des faits, et le cinéma, domaine de la représentation et du jeu.

Le mode de résolution a très vite été de servir l'une en utilisant les possibilités de l'autre. « La fiction est le seul moyen de pénétrer la réalité » disait-il, méthode d'approche subtile et extrêmement antipathique si son système n'avait été que ça ; mais tout se passe comme si son cinéma avait fonctionné également avec le principe contraire, que cette réalité est *aussi* de la fiction dès lors qu'elle passe dans le monde de la représentation. Aussi ses films sont des blocs ambivalents de sens faits de jeu et de brut, de cuit et de cru, où finalement le recodage ethnographique opère heureusement mal.

« Les yeux de l'étranger sont grand ouverts mais ils ne voient que ce qu'il sait » dit un adage des camionneurs du Ghana mis en exergue d'un ancien livre de Jane Rouch ; le cinéma de Jean Rouch *joue* avec ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas



c'est-à-dire avec notre regard. Dans *Chronique d'un été*, Marceline prétendait, à propos d'une séquence qu'elle avait « joué » (sous entendu : la comédie) : Rouch persistait à dire qu'à cet instant elle ne jouait pas, qu'elle était « elle-même »[3]. Qu'importe ! Ce qui a fini par devenir une fin en soi dans son cinéma, c'est ce jeu de la fiction et de la réalité (qui n'est pas le couple vrai-faux) et le plaisir qu'on y prend ; jeu de cache-cache : c'est un cinéma ludique et *Monsieur Poulet* en est la meilleure preuve[4].

L'intérêt de ce cinéma c'est le jeu équivoque entre le personnage et l'acteur, le passage incertain de l'un à l'autre ; ce jeu du chat et de la souris où l'on ne sait pas qui est l'un et qui est l'autre. Et surtout où l'on ne voit pas (car on ne sait pas) où cela nous mène.

Ce que l'on voit c'est *l'acte* de la recherche (pas la recherche, encore moins le résultat de la recherche) qui finit à force de répétitions, de recommencements, retours en arrière, par se mordre la queue. Comme dans *Cocorico*, on se demande si l'objet d'une telle épreuve n'est pas l'épreuve elle-même, une joyeuse mise à mal, mise à mort (pas la mort ; Rouch s'arrête toujours avant la mort : il se réserve). Rien de commun par exemple dans *Monsieur Poulet*, à propos de « l'expérience automobile » avec une méditation profonde sur la société de consommation par cheminement interposé dans la solitude morne d'un cimétière de voitures (style roman italien à la Buzzati) ; elle ne mène pas non plus à ce type d'image définitive et atroce d'une voiture aplatie au format d'une valise après passage dans un monstrueux engin réducteur (roman américain style Harry Crews). Elle mène à une *nouvelle expérience*, elle se ménage un plaisir prochain. Et c'est à travers l'appareillage technique que ça passe : Rouch n'est pas un réalisateur comme les autres, il est son propre opérateur et, *à travers* la visée réflex de sa caméra, il est son « premier spectateur », comme il dit : « pour Monsieur Poulet, c'était simple : je regardais la scène qu'on venait d'inventer à l'œilleton, quand je me marrais je faisais tourner. » Il y a effectivement chez Rouch, un rapport au cinéma qui est celui des cinéastes amateurs[5], exploration à loisir des possibilités techniques et même *au-delà* : car comme les personnages du film, il est toujours à sa manière, *hyper*, par rapport aux données réelles de sa machine. Il a fait du cinéma direct avant que les instruments pour le faire soient inventés (Coutant, Nagra : il est d'ailleurs à l'origine de cet important progrès) ; il faisait dans *Jaguar* et *Les Maîtres Fous*, *comme si* la prise de son Synchrone était possible, ce qui produisait des effets (d)étonnants. N'ayant pas de magasin de 120 mètres, il collait dans *Moi un noir* bout à bout des bobines (de 30 mètres) d'un même plan en enlevant seulement les amorces de début et de fin.

Le bricolage d'un système révèle souvent la vérité du système lui-même, ou plutôt il en est sa *version dénotée*. Dans ce sens le cinéma de Rouch est du bricolage ; sur la carcasse d'un cinéma qu'on dit en crise perpétuelle (et de sciences humaines peu crédibles) il expérimente *visiblement* des pièces de rechange, des raccords spatio-temporels de type nouveau, des rapports inédits entre la fiction et la réalité, des points de jonction inconnus de la création cinématographique.

Depuis longtemps il n'est plus le seul sur cette voie : les nouveaux cinémas du tiers monde, le cinéma expérimental, le cinéma militant, le cinéma d'amateurs, les groupes-vidéo, des cinéastes indépendants... dans tous ces cas le cinéma subit des mauvais traitements, de type idéologique, de type technologique ; c'est d'ailleurs en convoquant les nouvelles techniques plus légères que l'ancien cinéma se trouve traversé. A côté des lourdes machines institutionnelles, il est le seul secteur qui soit le lieu d'une recherche non programmée, le seul qui se charge vraiment de rechercher. « Chargé de recherche », il n'y a pas de plus belle définition a dit Godard autrefois, à propos de Rouch justement.

Mais attention, il y a les mauvais bricoleurs ; ceux qui font ça par dépit ; les vrais sont ceux qui le font par plaisir, parcequ'ils aiment ça. De plus il ne suffit pas de bricoler, ni même de manipuler des images et des sons pour que ça ait le moindre intérêt. Chez Rouch ça prend : longue expérience et grande maîtrise sans doute. Ce n'est pas la moindre de ses équivoques : le maître de recherche qui joue les bricoleurs de la brousse et beaucoup ne jouent plus. A leur partie ça fait Tilt.

Mais incontestablement, Rouch participe de cette architecture nouvelle d'un cinéma d'infrastructure complexe. D'infra-cinéma.

Serge LE PERON

1. Les marginaux « non intégrés » lui préfèrent, d'occasion, de plus grosses cylindrées (Déesse Citroën, 404 Peugeot, etc.)

2. Pour la petite histoire, l'actrice qui joue ce rôle est au-delà de l'automobile puisqu'elle est hôtesse d'Air Afrique ; mais disparue depuis, Dalarou pense qu'elle est quelque part au-delà de l'espace aérien.

3. Rapporté dans *La grande aventure du cinéma direct*, Gilles Marsolais, Ed. Seghers.

4. Il vaut mieux oublier le délire scientiste et optimiste qui a proliféré à la sortie de *La pyramide humaine* : on en était arrivé à la cinéthérapie, le tournage aurait été révélateur (donc guérisseur bien sûr) du racisme latent des acteurs.

5. Par là aussi le sur-moi ethnographique en prend un coup.



Pain et chocolat

En italien cette expression s'utilise pour caractériser ce que, ici, nous qualifions dans un langage plus édulcoré, bien que commun : café au lait (quelqu'un qui n'est ni noir ni blanc, on dit aussi métissé, cochon d'Inde).

A savoir deux couleurs plus que deux matières, bien que la consonance ainsi que l'arrière-goût alimentaire de cette expression ait encore fort à voir dans le film dont il est question.

La Suisse, on le sait, encore confirmé ces derniers temps par de nombreuses publicités, est le pays du Chocolat.

Quant à l'Italie, sa vocation de haut lieu de la chrétienté : là où se partage et se déglutit le mieux *l'ostie* : « cette espèce de pain eucharistique », devenu par extension le corps du Christ (une ville près de Rome porte son nom), en a fait la patrie consacrée du Pain.

Or, par un de ces nombreux retournements, détournements de situation, à savoir : l'émigration (un voyage en somme !), celui qui se croyait l'enfant du pain, bien qu'il n'en mangeât pas du blanc tous les jours (chez lui), se retrouve dans un autre pays, le chocolat de l'autre, c'est-à-dire si l'on veut son nègre : son Monsieur Banania (terme élu et propagé lui aussi par la publicité), son Monsieur Chocolat [1]. Cette ironie du sort a quand même quelque chose de comique, et c'est d'ailleurs de ça que se nourrit le racisme de rue : une opposition de couleur, du style : « t'as vu boule de neige », pour désigner un noir, ou, « c'est un suédois celui-là » pour désigner toute personne au teint foncé, habitant le sud de l'Italie, englobant toute l'Afrique, nord et sud, une immense partie de l'Asie, une grande partie de l'Océanie, une certaine partie des Etats-Unis.

En Suisse, ce centre du monde (c'est Tanner qui l'a dit), comme en France, ce carrefour du monde (c'est écrit dans les livres de géographie), on aime à rire de ces petites choses sans importance; dans d'autres pays aussi, on doit goûter de ces joies simples, mais, balayons dans notre cour.

En Suisse, j'ai connu en effet, un barman pourtant très stylé qui se faisait casser la figure tous les soirs par des Suisses en goguette qui le traitaient de « sale rital ». Je tiens à le dire, car le malheureux était espagnol, mais de le dire, de le crier, rien n'y fit, il dut un jour démissionner.

Tout comme Nino, il partit un matin avec sa grande valise entourée de ficelle vers la gare, mais ne revint pas, lui ! Notre patron, un homme responsable, m'avait alors confié : « C'est à ça qu'on reconnaît la fierté espagnole ».

Lui, Nino revient, s'entête, insiste, car il est amoureux tout du moins, il le clame : il aime ce cher pays, la Suisse, si beau, si propre, si généreux, il fera tout pour lui plaire.

« Je me ferais teindre en blonde si tu me le demandais, je trahirais ma patrie, je renierais mes amis, si tu me le demandais » (*Hymne à l'amour*). Il se conforme à la lettre à la recette d'amour (mais le cœur y est-il ?). La Suisse aimée va-t-elle le garder sur son sein ? Quand il a cru la conquérir, une pécadille, une défaillance infime : quelques gouttes de pipi sur un mur, un but marqué par l'Italie qu'il ne peut retenir et jaillit hors de lui comme un rot, un pet, grossier, malséant, va le démasquer. C'est le retour du refoulé. Et le voilà à nouveau marron ou chocolat.

Son périple en pays helvétique ressemble d'une certaine manière à celui du Candide de Voltaire, ce joyeux optimiste chassé de son pays par un baron qui lui refusait sa fille et allant découvrir les malheurs du monde. Nino, lui n'est pas chassé du sien, mais contraint de partir pour aller gagner son pain à l'étranger, c'est un voyage obligatoire (comme le service militaire), mais c'est lui qui se l'impose et là réside toute l'ambiguïté [2].

Travailler, c'est son seul désir, son postulat de départ. Alors que le Candide de Voltaire concluait en fin de course : « l'homme ne saurait être heureux que grâce à son travail » et... « cultivons notre jardin » (en Turquie ou en Suisse). C'est ce droit élémentaire qui lui sera sans cesse refusé. Je veux dire : le contrat de travail.

Et s'il joue les Candide, il n'est pas dupe. Il feint plutôt de l'être. Déjà, il ne veut pas voir le criminel qui a tué la petite fille dans le jardin public (c'est pourtant lui qui découvre le crime). Il aime mieux ne pas savoir qu'il importune la gouvernante suisse et tout suisse en général, par sa seule présence, ses moindres gestes : manger, s'asseoir, marcher, pisser. Car en vérité, il ne voit que ça — il n'est meilleur sourd que celui qui ne veut pas entendre —.

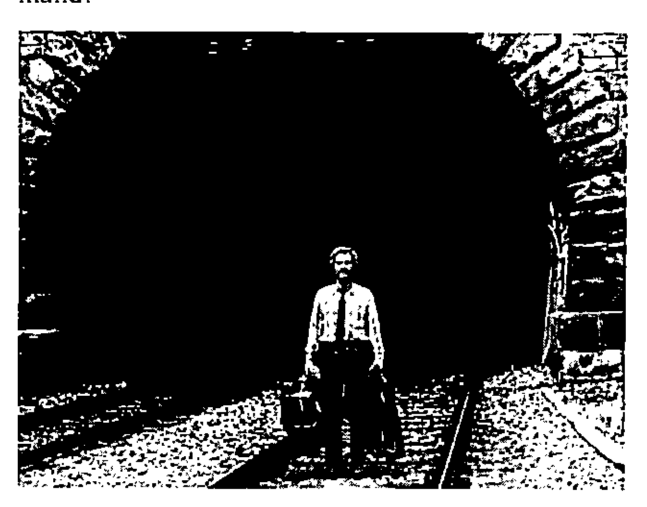
Ainsi, il préfère ne pas entendre (ou assourdir) les propos révoltés de son commis sur le racisme des Suisses à leur égard. Comme il feint de ne pas savoir qui est le voleur du restaurant, alors qu'il l'a découvert en la personne du serveur espagnol.

Au contraire, il fait semblant de savoir quand il ne sait pas : par exemple découper une peau d'orange comme une fleur (il va chercher la pelure du Turc dans les assiettes sales pour la servir au client) ou, il veut faire croire qu'il parle suisse allemand (et qu'il l'est) « ein bier, bitte ». Il s'agit donc de tenir dans ce compromis (intenable) : étouffer sa lucidité en masquant son ignorance.

C'est à travers la tension d'un tel compromis que s'insinue le comique. Un comique qui ne joue pas sur l'ignorance béate du candide dont les yeux écarquillés nous renverraient un monde distordu, impraticable, mais pas non plus sur l'assurance illusoire d'un vantard (matamore ou « gonfiato » en italien) arrivant en pays conquis et que la réalité avec son bon sens dégonflerait peu à peu. Il naît plutôt de l'oscillation perpétuelle et mesurée des deux : le faux-semblant, ou l'être et le paraître. Son être voit juste, mais son paraître doit le dénier.

Il va traverser dans sa quête (le contrat de travail), différentes couches sociales, différents milieux, citadins ou ruraux, il n'y découvrira que désolation, déchirement, folie et résignation où chacun a vendu son être pour le paraître. Le milliardaire italien a troqué son âme pour de l'argent, même ses fils ne le reconnaissent plus. Il se suicide (c'est encore lui qui le découvre agonisant). Les ouvriers dans leur baraquement oublient dans le travestissement qu'ils ne sont plus que prisonniers ou esclaves. La famille Poulet, encensant la madone, a vendu corps et âme aux poulets qu'ils tuent, jusqu'au langage ils l'ont perdu et caquettent derrière le grillage de leur poulailler.

Lui aussi, dans cette course de la vente aux enchères (vente de sa force de travail) va être gagné par le virus et la folie (on y perd la boule à force...) de la dénaturalisation, prêt à tout (perdre ou gagner) pour s'adapter : il se déguise en suisse allemand.



Enfin nouveau ressac, il s'essaye à redevenir italien en simulant tous les stéréotypes qui le désignent comme tel aux yeux des suisses : il souille le sol (*sporchaccione*), il pince les fesses aux dames, vole au passage, crie trop fort et sifflotte. « *Scusi ma sono italiano* » rappelle-t-il à l'employé (et à lui-même) chargé de l'expulser en le ramenant encore une fois à la gare. Car simuler, jouer à l'italien, signifie qu'on n'est pas ou qu'on n'est plus ce qu'on veut paraître, être.

Qui suis-je ? demande-t-il à la famille Poulet bien incapable de répondre à une telle question.

Car il ne se reconnaît plus dans les romances italiennes de ses compatriotes chantant la mer et le beau soleil de l'Italie éternelle. A ce moment son personnage, en position d'analyste, fait saillir, par son silence (et par là, fait découvrir encore !) la part de représentation de ce jeu — système à l'italienne — où l'excès de natures généreuses et vociférantes seraient les signes indéfectibles de la latinité ; signes par lesquels un certain cinéma italien (voir *Todo modo* de Petri) escompte un succès garanti.

Il n'est plus qu'un mezzo-mezzo, ni blond ni brun, ni pain ni chocolat. Ça c'est l'aspect grave, et sombre, l'envers chocolat du comique pain...

amour et fantaisie. Cette modulation sur deux tons, comique tragique, blanc et noir qui joue de la différence comme de la confusion relève du fonctionnement même du racisme, deux termes mis en opposition : nier l'un fait exister l'autre. L'ombre de l'un rend l'autre lumineux ; mais alors que le racisme se développe par l'exclusion d'un des deux termes, le film se réalise dans l'oscillation perpétuelle des deux.

Quant au fait de glisser un jour de la lumière à l'ombre, de passer d'un camp à l'autre il est plus facile qu'on ne le croit..

La scène des travestis en manifeste le passage subtil, le glissement imprévu. Le déguisement de l'un d'eux en strip-teaseuse fait hurler de rire les ouvriers attablés, mais quand l'imitation est si parfaite qu'on ne discerne plus la différence avec le réel, ça devient grave et plus personne ne rit.

Cette intercommunication de deux tonalités qui fait la saveur et la richesse de nombreux films italiens (*Nous nous sommes tant aimés*, *A cheval sur le tigre*, *Une vie difficile*), l'acteur N. Manfredi la porte aussi sur son visage comme deux images en permanente surimpression : le comique (quand il joue les idiots pour se sortir de situations difficiles), l'émouvant (qui vient de sa vulnérabilité, cette fragilité de l'homme qu'on peut ébranler, casser, mais qui prend sur lui et remonte pour essayer de s'en sortir).

Il n'y a jamais rupture entre les deux, pas de changement de masques (Jean qui rit et Jean qui pleure) dont certains comiques professionnels style De Funès, se sont fait les champions au moyen de rictus mécaniques et saccadés [3].

Ce film est donc une fresque sur l'émigration, il passe en revue plus d'un aspect qui en relèvent : la rivalité entre différentes ethnies (le turc)), en concurrence sur le marché du travail, et aussi l'hétérogénéité de ce monde traversé par les classes et les cultures les plus diverses ne communiquant pas entre elles (ou seulement le temps d'un amour éphémère avec Elena, la grecque).

Alors ce qui reste, au bout du compte (au bout du tunnel), c'est la solitude, terrible, tellement seul avec soi-même qu'on en vient à se diviser en deux, peut-être pour se tenir compagnie.

Danièle DUBROUX

1. Alors va-t-il se retrouver un pain perdu au pays du chocolat ? vous pourrez répondre par vous-même à cette question en consultant ci-contre notre fiche cuisine.

2. Ainsi en est-il de l'ambigüité de la condition d'émigré. Car celui qui quitte son pays pour aller travailler à l'étranger n'est pas contraint de le faire, des plus pauvres que lui restent au pays. Donc ses revendications politiques ou personnelles quant aux conditions de vie et de travail qui lui sont faites dans le pays d'accueil se trouvent-elles soumises à cette ambivalence insoluble : si vous n'êtes pas content (si je ne suis pas content) ici, vous n'avez qu'à rentrer (je n'ai qu'à rentrer) dans votre (mon) pays.
Ou si s'affirmant dans la différence, il revendique avec fierté une identité nationale parfois primaire (car tout le monde n'a pas accès à la subtile analyse politique) du genre : « Hassan II, c'est un bon roi », ou « l'Italie est le plus beau pays du monde ». On pourra toujours lui rétorquer (il pourra toujours se rétorquer) : Si votre (mon) pays est si bien pourquoi vous ne restez (je ne reste pas) chez vous (chez moi). Il se voit donc contraint d'essayer d'aimer (pour s'adapter) une patrie qui ne le consière pas comme un de ses fils et le rejette la plupart du temps comme un usurpateur : « ils viennent manger le pain des français (ou des suisses) » etc.

3. Un autre film comique sur le racisme : *Les aventures de Rabbi Jacob*, avec De Funès dans le rôle principal, mettait en scène un personnage qui rencontrait le racisme par le biais d'un déguisement de rabbin. L'épreuve de la « différence » dont il se trouvait subitement accablé et affublé, ne touchait que le paraître, son être restait intact (le racisme aussi du même coup).
Dans *Pane e cioccolato*, le racisme est vécu et sans cesse détourné, du point de vue de la victime, son être y est pris, entamé car c'est dans l'échange destructeur entre l'être et le paraître que se noue vraiment la réalité dramatique du racisme.

Fiche cuisine

Le pain perdu

Prenez du bon pain, bien sec et bien dur, le pain noir va très bien.

Faites-le tremper dans du beau lait frais de vache suisse (le plus blanc), dans lequel vous aurez cassé deux jaunes d'œufs de poule suisse (les plus dorés).

Une fois que le pain est bien imbibé de lait, faites-le frire dans une poêle avec un bon gros morceau de beurre.

Vous obtiendrez un dessert moelleux à votre goût, et, n'oubliez pas de le sucrer. C'est du gâteau !

Vous constaterez à votre grande surprise que ce délicieux entremet n'a plus aucun rapport avec son ancien aspect de vilain pain rassis.

P.S. : On peut aussi le saupoudrer de chocolat.



Le prête-nom

Parler du mac-carthysme, de la liste noire, n'a, à la réflexion, rien d'évident (de plus évident aujourd'hui qu'hier). *Aucun* film de fiction américain ou autre n'avait jusqu'à maintenant choisi d'en retracer l'histoire ou d'en décrire les effets (effet direct comme ici ou simple influence de par la suspicion affichée, le climat de délation et l'obéissance passive ou même active (Kazan, Jack Warner) de la profession cinématographique). Qu'en sait-il d'ailleurs le spectateur cinéphile français aujourd'hui du mac-carthysme ? Guère plus que ce dont il est fait allusion dans le film.

L'intérêt du *Prête-nom* se situe au-delà d'un simple choix courageux : la cause est entendue depuis longtemps, et il n'y a plus guère de lauriers à glaner à s'en faire, politiquement, le procureur. C'est ce qu'ont compris, semble-t-il, les auteurs du film : aucune transcendance politique n'y abstrait le phénomène mac-carthyste de la vie quotidienne américaine. Il ne se plaque pas sur une réalité indifférente, à la façon d'une idéologie (d'une croyance) qui affolerait momentanément les esprits. La liste noire n'est au contraire ici qu'une affaire d'appareil : une captation de l'appareil télévision qui, de par sa structure hiérarchique et son mode de financement se trouve tout naturellement au service de la discrimination mac-carthyste — discrimination dont on apprendra qu'elle s'abrite plus — chez ses supporters naïfs — derrière de fallacieux sondages sur l'indice d'écoute : « les spectateurs n'aiment pas les rouges » que sur des convictions politiques précises (raisonnement certainement moins évident à l'époque qu'aujourd'hui : effet de feed-back des media). La lutte ne prendra donc jamais la forme d'un débat d'idées mais d'un parasitage de l'appareil télé par un appareil *sauvage*, greffé sur lui, dont le personnage du prête-nom (Howard) habile organisateur, constitue la clé de voûte. Et c'est avec lui, sans doute que le film trouve son « sujet », comme les écrivains fichés trouvent le leur : spécialiste en matière d'appareils clandestins et parasitaires (il exerce l'activité de book-maker), mais surtout pas « politisé » (porteur d'un discours politique) ce qui mettrait toute l'affaire (la combine et le film) à l'eau. D'où l'interrogation très actuelle du film sur la façon dont peut être vécue, *hors langage*, une lutte contre le pouvoir. Hors langage : quand la loi ne peut être dénoncée comme mauvaise par un personnage à qui, littéralement, les mots manquent pour le faire. Dépossession qui est le cas de toute majorité normée et dont, en l'occurence on rendrait volontiers responsables les « amis » de Howard quand ils lui ôtent toute chance de *vivre* son nom (son nom de prête-nom qui est aussi, malgré tout, un Nom-du-Père, c'est-à-dire pour lui le signifiant de la loi, donc quelque chose qu'il faut *s'approprier* pour accéder à la loi (et sortir de la norme). Coupé de son nom — vierge de toute blessure symbolique — il ne lui restera qu'à subir innocemment la loi, ce qui ne semble pas faire problème outre mesure à ses amis. A ses amis, sauf une... Une, Florence, grâce à qui Howard aura enfin le désir de son nom, mettra enfin un nom sur son désir. Il est vrai qu'il y faudra un sérieux quiproquo, et que son aveu final, cruellement, la lui fera probablement perdre à jamais.



Mais perdue, elle l'était en fait déjà, puisqu'il n'avait pas su voir dans son nom ce qu'elle y mettait, elle, depuis le début. Car c'est bien pour obéir à la loi de ce nom qu'elle avait quitté son emploi à la télévision ; pour répondre à ce qu'elle supposait, dans l'idéalisation de son nouveau partenaire (l'ancien était agent de change) de ses exigences. Pour se trouver confrontée, dans une scène d'une très grande violence, non à sa loi (quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle soit la sienne) mais au discours de la norme ; un discours sans « moi » — le seul qu'il puisse proférer — elle qui avait fait du sien son idéal ! Insurmontable déception, d'où la rupture. Et lui, aveugle à cette demande d'idéal, ne percevant dans l'identité qu'il usurpait et le « nom » qu'il s'était fait que le prestige social dont il ne voulait tirer autre chose qu'un profit sexuel. Quitte à s'apercevoir, le malheureux, que ce n'est pas du tout ce qu'il croyait de ce côté-là non plus, et que les demandes qu'on lui formule (Zero Mostel l'acteur, par exemple) seraient plutôt d'amour (donc encombrantes).

Mais quand il comprend, il comprend aussi qu'il est trop tard, qu'on ne peut rien rattraper, et qu'il

vaut mieux repartir à zéro (c'est le cas de le dire). D'où l'aveu, douloureux pour les deux, mais seul moyen pour lui pour que quelque chose consiste enenfin entre eux, pour être autre chose que du vent. Mais s'il veut rester conforme à son désir à elle, lui qui est incapable de formuler quoi que ce soit et d'être *avec elle* ce qu'elle voudrait qu'il soit (incapable d'être autre chose que le phallus de la mère, alors qu'elle n'est pas la mère, rien qu'UNE femme), ça ne pourra être qu'en payant de sa personne, en devenant ce qu'il était (sans le savoir), mais loin d'elle. A ceci près que l'assomption du nom passe par une blessure dont il risquera bien de ne pas se remettre...

Pascal KANE

P.S. Un *nom* n'est jamais prononcé dans le film : celui de ... Mac Carthy.

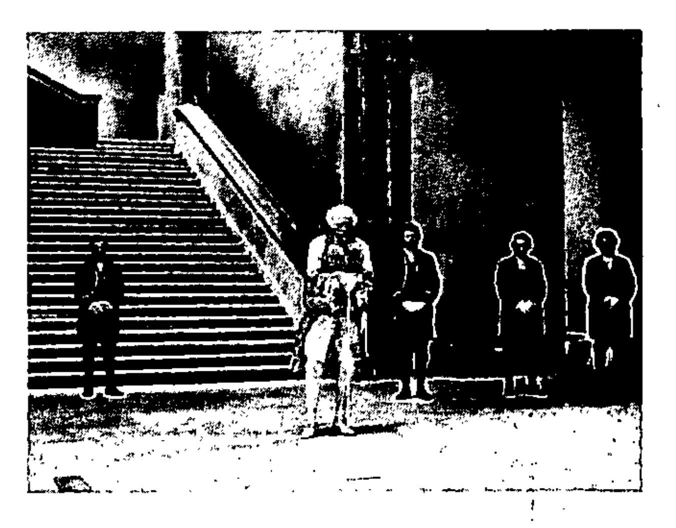
Casanova

Comment la fonction du regard (du regard objet *a*) opère-t-elle dans les films ? est l'une des questions théoriques urgentes du cinéma. Une esthétique, mais plus encore une éthique du cinéma, ne sont aujourd'hui pensables qu'à travers cette question, dont le champ freudien, en tant qu'il n'est pas fermé, détient les clés.

Un cinéaste a dès longtemps inscrit dans ses films, sous une forme mythique et fétichique, la fonction *a* du regard, c'est Fellini. Dans *Casanova*, c'est encore le regard de Méduse, le regard même du monstre marin échoué sur la plage dans *La Dolce Vita*, et qu'on retrouve ici dans un spectacle de lanterne magique *à l'intérieur* d'un autre monstre marin échoué, une baleine mythique et aussi utérine que possible. On pense, comme dans l'épisode de la Saraghina dans *8 1/2*, à un admirable poème de Louis-René des Forêts, *Les Mégères de la mer*. Le dérisoire héros de Fellini, avant de rencontrer sa géante, tombe ici sur ce qui n'a cessé de le fasciner, en effet, lui — mais pas lui tout seul, Fellini le sait parfaitement (et c'est pourquoi son discours extrafilmique sur Casanova-stronzo me paraît au moins à moitié un piège à cons pour journalistes) : le fantasme du vagin, non pas denté, ni parlant, mais regardant. Un regard méchant, sombre, sphingique [1].

L'histoire est simple, elle est courue d'avance : Casanova, ce personnage stupidement phallique, finit évidemment castré, doublement dérisoire de continuer à se méconnaître — au point de se croire, dans sa vieillesse, l'immortel auteur de l'*Icosaméron*, trait d'une méchanceté un peu facile — et de ne plus parvenir à mystifier quiconque ; d'être réduit en outre, lui le fastueux aventurier d'autrefois, aux humiliations sordides du vieillard et du (quasi) domestique.

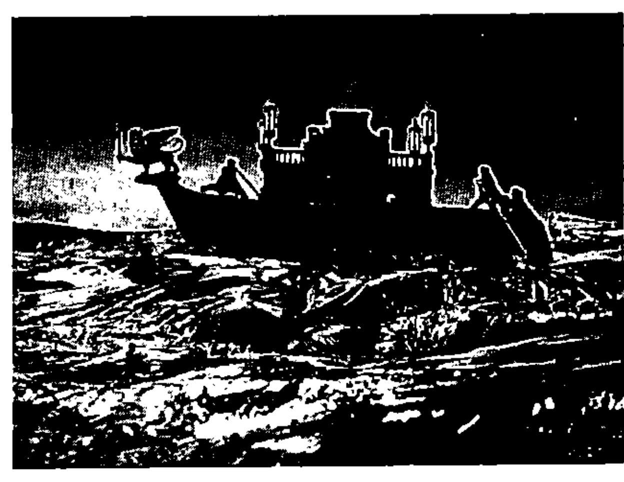
Et c'est là, bien sûr, qu'une sorte de tragique le sauve, in extremis (puisqu'il n'y a, c'est bien le tragique, que la castration qui sauve). Alors que les premières séquences du film — les moins bonnes, il faut bien le dire — le montrent comme un pantin grotesque, anti-érotique au possible dans ses rencontres comme dans ses ébats (ceux d'un automate ou d'un robot du sexe), à partir de la séquence londonienne qui le castre (pour la première fois, apprend-on, il s'est montré impuissant et a contracté en outre un mal vénérien, se fait insulter, menacer et dévaliser par deux harpies et tente alors de se suicider, ou croit tenter de se suicider) il change, sinon de visage, du moins de statut et devient fellinien. Dès lors, on retrouve la quête mythique habituelle des héros felliniens depuis la *Dolce Vita*, l'éternelle rencontre, dans un labyrinthe utérin et initiatique, des figures d'une Mère archaïque, cloacale et phallique. Seulement, si dans *Le Satyricon* au terme d'un tel parcours, le héros,

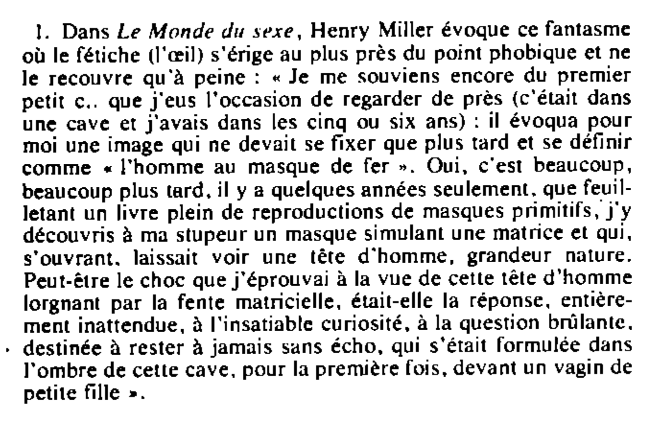


jeune, beau et rien moins que ridicule, retrouvait une virilité momentanément perdue, Casanova lui ne fait que la perdre davantage, se leurrant de plus en plus dérisoirement de la retrouver au cours de rencontres de plus en plus étranges, mais aussi de plus en plus ratées, minables et désincarnées. Mais c'est par ce ratage, par cette déchéance, que le

personnage, enfin, acquiert un statut de sujet — par là que la haine dont semble le poursuivre l'auteur touche enfin à quelque chose, à savoir à Fellini lui-même. Il y a quelque chose de *Limelight* dans les dernières séquences de film : le moment *sans espoir du démaquillage*, quand l'artiste, le maître, qui est aussi à sa manière un mystificateur (dont l'art procède du semblant) découvre avec horreur la rangée des fauteuils vides devant lui et, dans le miroir, après le *flop*, le cadavre qui, sous les traits du vieillard, le regarde avec un rire blanc.

Pascal BONITZER





1. Dans *Le Monde du sexe*, Henry Miller évoque ce fantasme où le fétiche (l'œil) s'érige au plus près du point phobique et ne le recouvre qu'à peine : « Je me souviens encore du premier petit c.. que j'eus l'occasion de regarder de près (c'était dans une cave et j'avais dans les cinq ou six ans) : il évoqua pour moi une image qui ne devait se fixer que plus tard et se définir comme « l'homme au masque de fer ». Oui, c'est beaucoup, beaucoup plus tard, il y a quelques années seulement, que feuilletant un livre plein de reproductions de masques primitifs, j'y découvris à ma stupeur un masque simulant une matrice et qui, s'ouvrant, laissait voir une tête d'homme, grandeur nature. Peut-être le choc que j'éprouvai à la vue de cette tête d'homme lorgnant par la fente matricielle, était-elle la réponse, entièrement inattendue, à l'insatiable curiosité, à la question brûlante, destinée à rester à jamais sans écho, qui s'était formulée dans l'ombre de cette cave, pour la première fois, devant un vagin de petite fille ».

Par rapport à Casanova, le vrai comme celui de Fellini, la suite n'est pas non plus sans intérêt : « Dans le *Tropique du Cancer*, j'ai décrit un individu qui n'a jamais pu surmonter pareille obsession. Encore à présent, je crois bien, il continue à écarteler et interroger toute sorte de..., dans l'espoir de découvrir la clef du mystère enseveli dans cet organe. Il sait qu'il n'y a rien, mais il s'entête malgré lui à chasser le gros gibier qui se dérobe, et pour cause. Il est convaincu, sûr, qu'il y a Dieu sait quoi de caché, *là* ; mais où le chercher, comment ? Cela, il ne l'a pas trouvé. (J'ai connu le même sentiment, un soir, à l'observatoire d'Athènes, en collant l'œil au grand télescope. Il m'a semblé que les hommes qui vouaient leur vie à cette chasse visuelle, étaient à peu de chose près logés à la même enseigne que Van Norden, le personnage auquel j'ai fait allusion...). »

Voir aussi, bien sûr, l' *Histoire de l'Œil*, et, sur Casanova considéré comme un pervers au sens clinique du terme, une analyse intéressante d'Octave Mannoni dans, je crois, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Ed. du Seuil. Le regard de Mannoni sur Casanova est très voisin de celui de Fellini.

Note sur R.-W. Fassbinder

Dans la cybernétique fassbindérienne, on peut relever :

— Des personnages mus par une seule motivation : l'arrivisme (il s'agit souvent de tout petits bourgeois lorgnant vers un *plus de* bourgeoisie).
— d'autres personnages, plus rares, qui font les frais de cet arrivisme ambiant. Petra von Kant, Emmi et Ali, Fox, Hans (le marchand de quatre saisons) sont voués à une sorte de sainteté. Quant à Maman Kusters, il faut prendre sa montée au ciel tout à fait au sérieux. Il s'agit toujours, chez R-W.F., d'*assomption*, jamais de prise de conscience.

— Pourquoi ? C'est que ces arrivistes (tout le monde moins un) sont, pourrait-on dire, comme *sans arrière-pensées*. Ils formulent eux-mêmes leurs plans, leurs bas calculs, leur égoïsme boudeur. Ils ne laissent rien au spectateur à deviner, soupçonner, interpréter. Ils disent la mesquinerie de leurs désirs avec un cynisme terne et têtu.

— Il y a, dans la cybernétique fassbinderienne, comme une *transparence* des désirs aux discours (donc, pas d'inconscient) et des discours aux actes (donc, peu d'idéologie). Personne ne ment, bien que tout le monde se piétine. La fable y gagne en lisibilité, mais à renvoyer tout le monde dos à dos. Dans *Maman Kusters*, l'obstination avec laquelle les deux filles (l'une dans un style revanchard et hargneux, l'autre, la chanteuse (Ingrid Caven) avec une morosité désolée) suivent leur idée fixe, abandonnent, trahissent leur mère, finit par faire gag. Gag né de la logique du dessin animé ou du roman-photo : *incapacité d'échapper à* (sa nature, sa classe, son code — c'est au choix).

— Le plaisir qu'éprouve R-W.F. à offrir le spectacle de sa troupe de petits-bourgeois de la R.F.A., pris entre le Formica et la télévision, ivres de respectabilité et de promotion, le fait volontiers passer pour un cinéaste politique. En fait, le spectateur, à qui il n'a fallu qu'un milliardième de se-





conde pour percer les personnages à jour, eux et leurs buts méprisables, est mis en demeure d'utiliser le temps qui lui reste — temps de « loisir » — soit à se répéter (s'il est de gauche) « décidemment, on n'échappe pas à sa classe, décidement, on n'échappe pas à sa classe, décidement... », soit à s'aviser de ce qui dégouline de l'écran : le sens obtus, les effets de kitsch (mais alors, adieu le surmoi politique !).

— Il n'est pas du tout sûr que R-W.F soit un cinéaste de l'aliénation (et donc d'une probable, possible ou souhaitable libération). Dans *Maman Kusters*, ce qui est crapuleux, ce n'est pas tellement qu'il réfute *toutes* les formes d'action politique (attentisme du Parti Communiste, aventurisme des gauchistes), c'est qu'il prend prétexte de cette réfutation pour mettre en scène une montée au ciel — et une canonisation. Si R-W.F est un cinéaste un tant soit peu politique, c'est plutôt au niveau thématique : il a su *mal se tenir* et faire de l'arrivisme (thème qui avait disparu des écrans, mais pas de la vie) un sujet filmique digne d'intérêt.

— Inversement, je pense que l'intérêt de R-W.F dans ce qu'il filme, la cause de son désir, son objet *a*, c'est quelque chose d'à la fois plus modeste et plus précis : c'est ce que j'appellerai une *esthétique de la gaffe*.

— Un exemple. Dans *Maman Kusters*, le moment grotesque où Ingrid Caven invite sa mère et son frère à venir la voir débuter dans une boîte de nuit. La chanteuse : 1) chante horriblement et mal ; 2) exploite, sans l'ombre d'une vergogne, l'épisode du suicide de son père. 3) jette un œil vide et indifférent dans la salle où, médusés, n'en croyant ni leurs yeux ni leurs oreilles, mère et frère, fascinés d'horreur, sont là, au bout d'un zoom qui va les traquer dans l'obscurité. Il en va toujours ainsi dans le système-Fassbinder. Si les personnages disent à haute voix ce qu'ils arrière-pensent, il ne peut pas ne pas se produire, statistiquement, de monumentales bévues, des erreurs colossales, des manques de finesse et de tact abyssaux, bref des gaffes. Déplacement de R-W.F par rapport au mélodrame dont il se réclame, en ce que dans le mélo classique, les gaffes sont impersonnelles : coups du destin (Sirk) ou coups de dés (Demy).

— Dans la gaffe, il y a au moins trois niveaux. 1) dénotation : est dit précisément ce qu'il ne fallait pas dire, le mot blessant, la *lettre*. 2) connotation : cette lettre, si elle blesse, c'est qu'elle est porteuse de vérité : la gaffe est un symptôme. 3) troisième sens, sens obtus : quelque chose — entre la blessure et l'interprétation — reste : la matérialité, le corps du gaffeur, son épaisseur satisfaite, sa bêtise. La gaffe, soudain, ouvre un abîme entre énoncé et énonciation, un vacillement sournois, un fading incomplet. C'est cet abîme que creuse, que travaille un Daniel Schmid lorsqu'il porte à l'écran une pièce de R-W.F. Mais la gaffe n'est pas le lapsus ou l'acte manqué. Ceux-ci ouvrent sur l'inconscient alors que la gaffe indique tout au plus la prégnance du préconscient. En un sens, R-W.F est un cinéaste du préconscient (il y en a peu).

— La gaffe est le carburant du système-Fassbinder ; la mise tranquille et triviale des pieds dans les plats, couteaux remués en toute innocence dans les plaies. D'où un étrange sadisme qui se formulerait ainsi : « n'est-ce pas que je ne t'ai pas fait mal ? ». En ceci, R-W.F n'est pas très brechtien. Brecht s'intéressait au *gestus*, tableau vivant qui ne fait sens *que* pour le spectateur. Dans *Kuhle Wampe*, il faut que la femme qui fait les comptes du ménage et l'homme qui, à côté d'elle, lit à haute voix un feuilleton sur Mata-Hari, soient totalement inconscients du fait qu'ils *font tableau*. Alors que dans la gaffe, il y a une vérité qui doit être dite, mais non assumée.

— C'est plutôt du côté du troisième sens barthésien,du sens obtus, qu'il faudrait aller voir. « *Mais j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiance devant certains photo-romans : « Leur bêtise me touche » (telle pourrait être une certaine définition du sens obtus)* ». Cahiers 222, p. 19.

Malheureusement, chez Fassbinder, le sens obtus, l'excès de matérialité dont la gaffe n'est que le révélateur fictionnel, sont de plus en plus donnés en spectacle pour eux-mêmes, au détriment des sujets (voir le récent et ridicule *Roulette chinoise*). L'obsession de la pureté (qui en envoie une au ciel) a pris le pas sur le goût de la contradiction (qui en jette plus d'un à terre).

Serge DANEY.

Nuit d'or

Michel Fournier (Klaus Kinski) n'est pas mort, il revient parmi les siens. (On reconnaît le thème de *Fury* de Lang, récemment revu à la T.V.). Ou plutôt, si : pour les siens. Michel est bien mort, il y a déjà quelques années, emportant avec lui le mystère de l'assassinat d'une fillette.

Mort, il revient hanter la sainte famille, et demander sont dû : Catherine, la fille qui est le fruit de son amour pour Véronique, qui depuis a épousé le frère de Michel. Cette demande, bien sûr, lui sera refusée. D'où le rapt de l'enfant, qu'il entraîne dans son musée imaginaire, fait de poupées et de marionnettes, figures de mort, ou de non-vie.

Car Michel Fournier effraie tout le monde : et pour cause, il est un mort vivant, il a vécu la mort (c'est comme ça que les autres le « vivent »), il a les yeux de la mort.

Parlons des yeux. Le geste symbolique dont s'inaugure le film (au générique) est parlant, explicite : des poupées qu'il construit et qu'il envoie à chacun de ses proches comme le signe qui va les hanter de sa présence, M.F. prend soin d'ôter les yeux : dans la mort, comme dans la nuit (d'or), à quoi peuvent bien servir les yeux ? Dans la scène qui suit immédiatement le générique, l'inspecteur Pidou (Bernard Blier) regarde à la jumelle une femme en train de se dénuder dans un appartement dans l'immeuble qui lui fait face. La fille tire le rideau : le voyeurisme de Pidou est barré. Un peu plus tard, lorsque Michel retrouve Véronique (Marie Dubois), la femme qu'il aime, celle-ci se trouve dans un sauna, les yeux bandés d'un ruban noir. Il lui enlève son bandeau : retrouvailles d'amour, donc droit au regard. Dernier exemple : lorsque Michel revient chez sa mère, il la trouve endormie, les *yeux ouverts*, le regard dans l'axe de la télévision sur laquelle plus aucun programme ne passe. La mère est comme empaillée, morte-vivante (référence sans doute à la mère de *Psychose*).

Le problème : qu'est-ce qu'un non-regard, un regard sans yeux, un regard la nuit ?

Dans le film de Moati, que ce soit les poupées ou les personnages vivants, les acteurs, on peut dire que personne n'a droit au regard, excepté Michel Fournier, exceptée la fillette, Catherine. Personnages sans yeux, dépourvus du droit de regard : ce sont en quelques sorte des figures de rêve, comme des marionnettes réanimées, qui tiennent à un fil, au fil que tient Michel et qui s'animent à son désir (désir de mort, thème de la castration), et qu'il regarde sans qu'elles le voient.

On n'a jamais l'impression, en voyant le film de Serge Moati, d'être dans le monde des vivants, ni d'être en présence d'un reflet de la réalité ou de la vie. Il y a, comme s'il s'agissait encore du rêve, des limbes qui entourent les personnages d'une aura de mystère, et qui ne donnent pas au spectateur l'impression d'avoir à faire avec des personnages en vie. Un voile noir est jeté sur la fiction, enrobant chaque personnage du linceul de la nuit d'or.

On voit jusqu'où pousser la métaphore. Qu'est-ce que la nuit d'or si ce n'est la nuit du cinéma, et la lumière du rêve à l'écran ? Qu'est-ce que l'écran imaginaire si ce n'est ce flux de lumière qui jaillit de la nuit, et qui donnent vie à des figures de rêve, à des morts-vivants ?

Il n'y a que les enfants qui vivent dans ce monde qui sépare la vie de la mort : le temps où on raconte des histoires pour faire vivre des figures inanimées. C'est pourquoi la fillette est certainement le seul personnage qui soit de plain-pied avec Michel Fournier. Au risque de le faire passer pour un maniaque.

Serge TOUBIANA



Petit Journal

Les Cahiers à Nantes

Première nantaise de *Ici et ailleurs*. Après la projection, quelqu'un dans la salle dit à quel point le film lui paraît beau, important etc. Mais il le dit avec un rien d'emphase qui lui attire, venant d'un autre spectateur, un cri qui vient du film même :

« Moins fort, le son ! ». On ne saurait mieux résumer en quoi ce week-end Cahiers à Nantes (18-20 février ; étaient présents J.N., S.T., et S.D.) a été positif. 1) Les films n'ont pas été trop pris comme « prétextes à débats », on a relativement échappé à la crapulerie du métalangage ciné-clubique. Au contraire, les films ont été perçus comme des objets interpelant les débats, se prolongeant en eux, ayant prise sur eux. 2) Il a beaucoup été question du son.

Le point commun à cinq des six films que les Cahiers présentaient à Nantes (le sixième étant *Les aventures de Pinocchio* de Comencini) c'est que, chacun à sa manière, ils « mettaient le son moins fort ». Et qu'ils ne le prenaient pas, ce son (bruits, voix, discours), comme allant de soi. Disons le tout net — et revenons-y à l'occasion — la fameuse articulation entre expérimentation artistique et lutte idéologique, obstinément cherchée par tous les Fronts Culturels passés et à venir, *passe,* dans le cinéma, par la bande-son, *le travail par le son.* Le point nodal, douloureux, de non-retour, entre énoncés politiques et matière filmique, c'est le son. Ce week-end nous l'a confirmé et le public nantais en a peut-être eu comme une première idée.

De quoi est-il question, en effet, dans *Le grand soir,* de Francis Reusser (dont nous n'avons pas assez parlé, aux Cahiers) ? De la lente mise en évidence que l'élément dans lequel baigne Leon, Lea et leur éternel débat, l'élément du langage, est à la fois vecteur à *de* la communication et bain de la jouissance.

Comment mettre ça en évidence, se demande Reusser ? Par l'intervention d'*autres* voix (la petite palestinienne d'*Ici et ailleurs*, le poète dont la voix enregistrée bégaie). Un bégaiement permet d'entendre deux voix. La vérité commence à trois. Pas du tout pour les rendre dérisoires, les critiquer ou les « démystifier » (trop simple et trop facile de se gausser aujourd'hui de la militance d'hier, de s'en croire sou-

dain les non-dupes). Le film de Reusser est un des rares films sérieux de ce temps: il ne jette pas le bébé-Révolution avec l'eau du bain-Langage.

Dans *Ici et ailleurs*, c'est la voix de J.-L. G. lui-même qu'une autre voix (A.-M.M.) force à avouer comment ce sont quelques phrases en arabe, si anodines en apparence qu'on a oublié de les traduire, qui permettent in extremis d'entendre *toutes* (toutes sans exception) les autres phrases du film (voix in ou off, discours militants ou chants, scènes de la vie quotidienne ou pédagogie) comme trop fortes, à l'image de cette Internationale-répondeur automatique. Là encore, un son n'en critique pas un autre (ça c'était l'illusion de *Vent d'Est*, le mime de la dialectique), mais — ce qui est bien plus important — il permet de l'entendre. Pour qu'un son soit réellement perçu, il lui en faut un autre — à côté de lui — ténu, pauvre, en un mot dominé. Lequel à son tour...

Dans *Fortini/Cani*, c'est un bloc d'aphasie (non de silence), les quinze minutes de « paysages », de cinéma amateur, qui est creusé au cœur d'un autre bloc — de langage — et qui, à l'image d'une caverne, d'une pyramide ou d'une mastaba, permet à ce bloc de résonner, de se faire entendre, de « sonner creux ». Creux comme la voix de Fortini dans le désert de sa position paradoxale, de sa posture exposée. Creux comme ce qui n'est pas, sauf unanimisme et tricherie, à combler, mais à *entendre*.

Dans *Je, tu, il, elle*, c'est, dans la scène magnifique du camion, la présence têtue de l'auteur-interprète Chantal Akerman située entre nous et lui. Cf. la couverture du numéro 275 (lui, le camionneur phallocrate, l'acteur Niels Arestrup). La vérité commence à trois, c'est sûr. C'est cette présence qui rend le discours du camionneur *audible*, audible de ne pas être prioritairement ni seulement destiné à nous, mais de passer par un tiers. Non pas un tiers ennemi (féministe), moqueur, ni un tiers séduit ou fasciné, mais un sourire indécidable, une présence, comme on dit, en *amorce*.


Le grand soir


Ici et ailleurs


Fortini/Cani


Je, tu, il, elle

Safrana



Dans *Safrana*, c'est la voix lente, calme, *posée* des paysans français de la Côte d'Or, la voix même de la dénotation, de la description (ne serait-ce pas que les paysans — Louison, dans *Sur et sous la communication* — sont les seuls à encore pouvoir « dire ce qu'ils font » ?) qui permet d'entendre ce fameux « droit à la parole » conquis par les quatre Africains à la fin de *Nationalité : immigré*.

Autant de tactiques diverses qui portent un rude coup à l'idéologie de la communication (transmission heureuse et sans restes de « messages » d'un émetteur zombique à un récepteur idéal). Autant de films qui, s'ils sont pris au sérieux, permettent mal le débat métalangagier et la litanie des cultureux (« à qui ce film est-il adressé ? » etc.). **Nous avons besoin aujourd'hui de films qui mettent le son moins fort.** Qui obligent autant à tendre l'oreille qu'à bander le regard. Qu'il faille en passer par ces sons là, c'est ce qui, dans le bilan que nous faisons de ce week-end nantais, nous frappe comme évidence. Il n'est pas sûr, par ailleurs, que le public de ce week-end ne l'ait pas compris. Car il y avait beaucoup de monde salle Paul Fort et ceci grâce aux efforts poursuivis depuis des années par les irremplaçables Alain, Philippe et Marie-Annick Jalladeau.

A suivre (donc).

Serge DANEY

Le journal de J.-P. Elkabach

Le nouveau journal de Jean Pierre Elkabach sur la deuxième chaîne, c'est d'abord une refonte générale, une remise à jour du dispositif de l'information télévisée ; rupture avec l'information portée sur des visages comme celui de Gicquel ; plus de charge subjective : c'est encore une conception de l'information comme répercussion d'événements qui sont produits ailleurs [1]. J.P. Elkabach est très clair là-dessus, l'événement,

c'est *ce qui se crée* et un bon journal, le sien, sera celui qui saura créer l'événement, là, sous nos yeux s'il le faut et si possible, *en direct*. Fini le temps des salles de rédaction où se mijotaient en secret les bombes qui éclateraient à la une le lendemain. Faire du journal télévisé lui-même l'événement attendu de la journée, celui qui va tous les faire naître : c'est l'endroit où viennent « *se produire* » les différents événements de la journée, comme des numéros de music-hall viennent « *se produire* » eux aussi sur une scène. Aussi le filmage et les cadrages sont-ils désormais ceux des émissions de variétés ; le cadre découvert dans toute son ampleur (et plus seulement le coin dans lequel on avait installé la table du journaliste), *balayé* systématiquement par de larges mouvements d'appareils qui montrent des gens *au travail* derrière des vitrines disposées savamment sur le plateau, places décentrées et à des hauteurs différentes. Plutôt au centre, Elkabach, assis à une grande table ronde, devant huit postes de télévision transmettant les images des trois chaînes (on y voit Gicquel), métaphore un peu pauvre du défilé incessant de l'information mondiale et simulation d'un centre de ces multiples connexions, le journal de l'A.2.

Autour de cette table viennent s'asseoir à tour de rôle les hommes du pouvoir (hommes du gouvernement, chefs de partis, théoriciens, personnalités du monde de l'économie, des sciences, de l'art, de l'information, de la religion etc.), accompagnés par des travellings souples ou découverts à la suite de panoramiques latéraux ; ils viennent là pour *commenter*, dire leur mot sur l'événement dont on traite et inscrire, par leur intervention, sur la bande un événement de plus, comme le journaliste qui a suivi l'événement dans le réel (un procès par exemple) ; la formule a de l'audace, elle inverse le vieux rapport du journaliste comme haut parleur de l'événement, désormais ce rôle est demandé aux hommes qu'on dit faire l'événement aux représentants aux différents niveaux du pouvoir de la cité ; ils en sont encore surpris, on les sent mal à l'aise, ne sachant trop où ni comment se mettre ; sortes de caution que le réel apporte à l'événement, autour duquel ils viennent *s'agglutiner*, l'espace d'un instant, car ils disparaissent bientôt, exclus par un zoom avant furtif ou par un discret mais déloyal recentrement sur Elkabach qui sort une nouvelle fiche déjà manipulée et préparée alors que la personnalité finissait son intervention, un autre titre, autre chose. Il assure le passage avec maîtrise et compétence, sa réputation d'honnêteté n'est plus à faire, elle semble couler de la logique du dispositif. Une même logique pour le sport, la politique, le fait-divers, la météo... un vrai spectacle mené tambour battant, fait de circulation et de manipulations diverses, de ça seulement... C'est moderne, c'est comme Beaubourg !

S. LE PERON

1. Pierre Nora, dans « Communications » n° 18 a bien montré combien les média n'agissent pas seulement comme les moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme « la condition même de leur existence »

Le gang

Du *Gang* ; il n'y a rien à dire de plus que ce que J.-P. O. a excellement dit de *Flic story* (C.d.C. 262-263), un nouvel épisode de l'histoire officielle de la police française, réalisé par le très officiel tandem, Deray-Delon : « à l'époque des tractions avant ». Sauf peut être pour redire combien Delon a loupé sa carrière véritable, celle d'auxiliaire de la justice, bien plus encore que sa carrière de comédien (dans laquelle il y a des parenthèses presque lumineuses comme le *Monsieur Klein* de Losey). Enfin ça lui permet tout de même de se répandre, tantôt déguisé en flic, tantôt perruqué en voyou, sur la seule chose qui le motive et qu'il regrette toujours plus, la Loi.

Mais avant le « grand film », il y a un court métrage sur un jeune champion de moto, « *Patrick Pons, 22 ans, Pilote professionnel* » comme il dit ; un de ces documentaires qui ne se cachent plus du tout d'être des films publicitaires tant ils affichent les sigles, cadrent les marques, montrent les badges de la marchandise ; bien plus longs que les spots de l'entracte, ils officient toute lumière éteinte, ce qui prouve bien qu'ils n'ont pas honte de ce qu'ils font, du cinéma publicitaire.

On se plaît à penser qu'il voit le film comme nous, ce modèle du « jeune d'aujourd'hui », lui le champion de moto de 1976, il regarde le spectacle des champions de la Traction de 1946. Lui qui dit courrir pour le plaisir et qui ajoute : « l'argent je le prends, j'en prends le maximum » ; lui qui est énervé et qui n'aime pas qu'on lui parle avant la course ; lui qui prend des risques ; lui qui pense à l'avenir, sait qu'il est incertain, mais espère bien avoir amassé assez d'argent pour le jour où il arrivera ; lui qui soigne son image de marque dans son « Patrick Pons 'Fan's club », il verrait dans *Le Gang* une bande de jeunes aimant aussi les risques et la mécanique et la vitesse après tout, voulant le maximum d'argent et incertains sur leur avenir. Il se dirait alors qu'il vit une époque formidable, car avec les mêmes ingrédients, on pouvait devenir un mauvais exemple hier et être un bon modèle de jeune ; il verrait alors que les débouchés honnêtes pour les gars comme lui ne manquent pas aujourd'hui ; il ne verrait peut-être pas qu'il est un homme sandwich.

A la réflexion, constituer dans la première partie du spectacle le modèle nécessaire du spectateur de la deuxième (le grand film) ce serait un retour disons utile au documentaire avant l'entr'acte d'autrefois et que beaucoup regrettent ; et puis, ce serait une précaution supplémentaire pour la lecture du film.

Pratiquement inutile dans *Le Gang* qui se débrouille très bien tout seul pour faire aimer l'ordre et la légalité ; mais on ne sait jamais, une surcharge du sens : *ça collerait* assez bien avec le film.

S. LE PERON

COMITE DE SOUTIEN A LA LIBRAIRIE ARABE

La Librairie Arabe - 2, rue Saint-Victor est de nouveau frappée.

Il y a un an à peine, pour la deuxième fois, un attentat la détruisait presque entièrement. Aujourd'hui, c'est son responsable, Mahmoud Saleh, qui est lâchement assassiné le 3 janvier.

Ces agressions successives démontrent bien l'importance du rôle joué par la librairie, à la fois centre indispensable de diffusion d'ouvrages anti-impérialistes et seule à Paris à fournir une documentation abondante (livres, presse) sur les problèmes du monde arabe

Pour ces raisons, et parce qu'il est intolérable que l'on étouffe par la violence la libre expression de ces idées, il est vital que la Librairie Arabe continue.

Pour continuer elle a besoin avant tout d'être protégée. Un système de sécurité efficace coûte très cher : à titre d'exemple des vitres blindées reviennent à 18 000 F : des systèmes supplémentaires sont à envisager.

C'est pourquoi nous avons besoin de votre aide.

COMMUNIQUE
REMIS A LA PRESSE

« Les amis de Mahmoud Saleh ayant pris l'initiative de former un comité de soutien à la Librairie Arabe, 2, rue Saint-Victor, Paris 5ᵉ, appellent tous les sympathisants du peuple palestinien et des peuples arabes, tous les anti-impérialistes et tous les démocrates indignés par l'assassinat de Mahmoud Saleh à se joindre à eux.

Ce comité permettra à la librairie de continuer son activité malgré l'assassinat de son responsable et d'assurer la sécurité de ceux qui poursuivent son travail. Il appuiera toute initiative pour faire aboutir l'enquête. »

Comité de soutien
C/o CEDETIM
14, rue de Nanteuil - 75015 PARIS
Soutien financier . C.C.B Nahla HAIDAR Cpte n° C 203 133 E Crédit Lyonnais.

DIGNE

Les Cinquièmes Rencontres de Cinéma Différent se dérouleront à Digne les 18, 19, 20, 21 et 22 mai 1977. Au programme : films de J.-L. Godard et A.-M. Mieville (Six fois deux), Marguerite Duras, Luca Ronconi (Roland furieux), J.-P. Lefebvre, Jackie Raynal, Renaud Victor, J. Robiolles, M. Béjart, Ph. Garrel, etc.

Pour tous renseignements :
Pierre QUEYREL
Chemin de Bonnette - 04000 Digne.

Un panorama des cinémas arabes

A lieu actuellement du 23 mars jusqu'à la fin avril à la Cinémathèque de Chaillot.

A cette manifestation organisée par la Cinémathèque algérienne en collaboration avec la cinémathèque de Tunis et l'Union des critiques arabes du Caire, seront présentés *pour la première fois en France, environ 80 films* représentant la production nationale de 17 pays arabes. Est annoncée aussi la venue d'une quarantaine de réalisateurs.

Ces films ont été rassemblés par les organisateurs suivant deux axes directeurs :

— La réhabilitation des films du « réalisme populaire » égyptien, à partir de 1934.

— L'émergence des nouvelles cinématographies nationales après l'indépendance des différents pays (années 60).

— Il faut aussi signaler l'existence de journées consacrées à la Palestine et au Sahara.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P. - 76, avenue Jean-Jaurès - Montrouge - 656 70 82 - Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

PROVIDENCE

DAVID MERCER

Un film pour

ALAIN RESNAIS

traduit de l'anglais par

CLAUDE ROY

GALLIMARD

Nos derniers numéros

273

La notion de plan et le sujet du cinéma
VOICI

Cinéma domestique
L'être-ange
Notes sur l'hyperréalisme
Sur *Une femme sous influence*

JONAS...
Entretien avec Alain Tanner, Critiques

King-Kong, Edvard Munch

274

Christian Metz :
L'incandescence et le code

Critiques
Monsieur Klein, Dersou Uzala
L'esprit de la ruche, Une vie difficile

Economiques sur les media I.

.Festival de New-Delhi, Petit Journal